

**КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ЕЛАБУЖСКИЙ ИНСТИТУТ**

*Кафедра русского языка и контрастивного языкознания*



**Закирова Оксана Вячеславовна,  
Тиригулова Рашида Хафизовна**

**Филологический анализ текста**

**Конспект лекций**

**Казань – 2014**

**Направление подготовки:** 050100.62 «Педагогическое образование»

**Название учебного плана:** «Русский язык и литература», 2014

**Дисциплина:** «Филологический анализ текста» (бакалавриат, 4 курс, 7 семестр; очное обучение)

**Количество часов:** 136 ч. (в том числе: 32 – лекции, 36 – практические занятия, 68 – самостоятельная работа), форма контроля: экзамен (7-й семестр).

**Аннотация:** Дисциплина «Филологический анализ текста» способствует повышению общефилологической подготовки студентов и усилению ее профессиональной направленности. Будущий специалист-филолог должен знать базовые принципы построения художественных текстов, уметь самостоятельно интерпретировать заложенные скрытые смыслы и квалифицированно оценивать степень адекватности интерпретации, предложенной другой языковой личностью. Представленный электронный ресурс покрывает представленные в учебном плане объемы часов по видам учебной нагрузки (лекционная, практическая, самостоятельная) на 100%.

**Темы:**

Тема 1. Текст: структура, свойства, основные категории.

Тема 2. Художественный образ.

Тема 3. Организация текста.

Тема 4. Интертекстуальные связи литературного произведения.

Тема 5. Художественное время, художественное пространство.

Тема 6. Способы выражения авторской позиции в художественном тексте.

**Ключевые слова:** Текст, художественный текст, художественный образ, образ автора, художественное пространство, художественное время, интертекст, композиция, структура повествования, авторская модальность.

Дата начала использования: 1 октября 2014 г.

**Авторы-составители:** Закирова Оксана Вячеславовна, к.филол.н., доцент кафедры русского языка и контрастивного языкознания, OVZakirova@kpfu.ru; Тиригулова Рашида Хафизовна, к.филол.н., доцент кафедры русского языка и контрастивного языкознания, RHTirigulova@kpfu.ru.

URL: <http://tulpar.kfu.ru/course/view.php?id=2122>

## Содержание

Тема 1. Текст: структура, свойства, основные категории	4
Тема 2. Художественный образ	12
Тема 3. Организация текста	22
Тема 4. Интертекстуальные связи литературного произведения	49
Тема 5. Художественное время, художественное пространство	61
Тема 6. Способы выражения авторской позиции в художественном тексте	77
Информационные источники	114
Глоссарий	116
Вопросы к экзамену	122

## **Тема 1. Текст: структура, свойства, основные категории**

### **Лекция 1. Текст: структура, свойства, основные категории**

**Аннотация:** В данной теме раскрывается понятие «текст» и определяются основные признаки художественного и нехудожественного текстов.

**Ключевые слова:** текст, признаки текста, художественный текст.

#### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

#### **Источники информации:**

- 1.Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2003. – С.15–17.
- 2.Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 11–24.
- 3.Шевченко Н.В. Основы лингвистики текста: Учеб. пособие. – М.: «Приор-издат», 2003. – С. 10–37.

#### **Глоссарий**

**Категория текста** – один из взаимосвязанных существенных признаков текста, представляющий собой отражение определенной части общетекстового смысла различными языковыми, речевыми и собственно текстовыми (композитивными) средствами.

**Текст** – объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность, целостность, завершенность и др.

**Художественный текст** – разновидность общего понятия «текст», замещающая в современной эстетике и искусствознании понятие «художественное произведение».

### **Вопросы для изучения:**

1. Текст.
2. Признаки текста.
3. Художественный текст.
4. Признаки художественного текста.

### **Определение текста и характеристика его признаков**

Этимология термина «текст» отсылает к латинским словам *texo* – «тку», «строю», «сплетаю»; *textus* «ткань». Иными словами, в основе семантики слова текст лежит метафора ткань, переплетения. Сравним:

- 1) глагол *плести* в значении «говорить что-либо, обычно несуразное»;
- 2) значение существительного «сплетни»;
- 3) термин древнерусской книжной словесности «плетение словес»;
- 4) метафора ткань в термине «ткань текста», используемом современными лингвистами.

В современной лингвистике понимание текста неоднозначно. Прежде всего, этот вопрос о том, к какой системе относится текст: языка или речи. Некоторые учёные, например, Н.А.Ипполитова, считают, что текст – это явление речевое, поскольку текст соотнесен с актом коммуникации.

Другие учёные (И.Р.Гальперин, О.И.Москальская, Г.В.Колшанский и др.) считают, что текст является моделируемой единицей языка, микросистемой, функционирующей в обществе в качестве основной языковой единицы, обладающей смысловой коммуникативной законченностью в общении.

Точка зрения, изложенная в «Коммуникативной грамматике русского языка» (Г.А.Золотова, Н.К.Онипенко, М.Ю.Сидорова), свидетельствует о том, что текст выступает не только как конкретная единица, связанная с реальным актом коммуникации, но и как абстрактная единица языка наивысшего уровня. Следовательно, текст синтезирует языковые и речевые варианты всех уровней, объединяет в себе языковые сущности и речевые свойства.

Неоднозначно отношение учёных к форме существования текста. Одни исследователи (И.Р.Гальперин, Л.М.Лосева) признают текст только в письменной форме. Вспомним, например, определение И.Р.Гальперина в книге «Текст как объект лингвистического исследования»: «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа; произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку».

Другие учёные считают текстом и произведения устной речи, но главным образом монологической (И.В.Арнольд, О.А.Лаптева, Л.В.Щерба, М.М.Бахтин, Т.М.Николаева).

Рассмотрим также толкование текста в 4-хтомном академическом словаре русского языка: «Слова, предложения в определенной связи и последовательности, образующие какое-либо высказывание, сочинение, документ и т.д., напечатанное или запечатлённое в памяти».

Таким образом, текст – это единица и языка, и речи, способная существовать как в устной, так и письменной форме. Однако подобная характеристика является неполной. Перечислим все признаки, присущие любому тексту.

**1. Выраженность.** Текст зафиксирован в определенных знаках и в этом смысле противостоит внетекстовым структурам. Выраженность позволяет рассматривать текст как реализацию некоторой системы, её материального воплощения. В первую очередь, это выраженность знаками естественного языка.

**2.Отграниченность.** Тексту присуща отграниченность. В этом отношении текст противостоит, с одной стороны, всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности /

невключенности. С другой стороны, он противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы (структура естественного языка, открытость речевых текстов).

**3. Структурность.** Текст представляет собой внутреннюю организацию знаков, которая превращает его на синтагматическом уровне в структурное целое.

**4. Завершенность.** Одним из признаков текста является его композиционная завершенность, предполагающая исчерпывающее выражение замысла автора, проявляющееся в законченности его материального воплощения.

**5. Информативность.** Данный признак стоило бы охарактеризовать первым. Текст всегда включает в себе определенное содержание (информацию). Как отмечает И.Р.Гальперин, информативность текста – это — предметно-смысловое содержание текста как объект восприятия, хранения и переработки в тех или иных целях; получает отражение в следующих видах информации: содержательно-фактуальной — т. е. в сведениях о фактах, явлениях, событиях, действиях, лицах; содержательной-концептуальной, отражающей авторское понимание обсуждаемых в тексте реалий в виде концептуальных положений (тезисов) текста, и содержательно-подтекстовой, передающей скрытые, не наблюдаемые, но выводимые из контекста обертоны «смыслов».

**6. Воспроизводимость.** Текст, который выражен в устной или письменной форме, принципиально можно «воспроизвести в том же виде».

**7. Модальность** текста. На уровне предложения-высказывания модальность определяется обычно как категория, выражающая отношение говорящего к содержанию высказывания (субъективная модальность) и отношение последнего к действительности (объективная модальность). Модальность текста – это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его концепции, точки зрения, позиции, его ценностных ориентаций, сформулированных ради сообщения их читателю.

8. **Прагматичность** – признак, фиксирующий отношения между текстом и субъектами текстовой деятельности (т.е. адресантом-автором и адресатом-читателем). Традиционно прагматичность текста (или прагматика текста) предполагала учет коммуникативных интересов читателя и целеустановок автора при соблюдении фундаментальных принципов речевого общения.

9. Есть у текста ещё один важный признак – **жанровая принадлежность**. Поскольку текст в общелингвистическом плане выступает как произведение словесности, он соотносим с жанрами художественной словесности и нехудожественной словесности.

Учитывая все перечисленные признаки, можно сформулировать понятие «текст» – это выраженное в письменной или устной форме, упорядоченное и завершённое словесное целое, заключающее в себе определённое содержание, соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, отграниченное от других подобных целых, в случае необходимости воспроизводимое в том же виде и характеризующееся прагматическими установками и определённым отношением автора к сообщаемому.

Признаки текста интегрируются в понятия более высокого уровня – категории текста (или текстовые категории). В результате чего выделяется целый ряд текстовых категорий, таких, как когезия, когерентность, интеграция, континуум, цельность, тематичность, последовательность, целостность, завершенность коммуникативность, информативность, текстовость, эмотивность, интенциональность, ситуативность и т.п. Единого мнения о составе текстовых категорий нет, является дискуссионным вопрос и об основах классификации этих категорий. Сложность такой задачи объясняется тем, что все категории текста взаимодействуют друг с другом, обнаруживая тем самым главную особенность внутритекстовой организации – тесную спаянность, связь всех компонентов. Именно на этом основании ведущими категориями текста, отличающими его от бессвязного набора фраз, по мнению ряда ученых (Р.О.Якобсона, К.Кожевниковой, В.Г.Костомарова, И.Р.Гальперина,



А.А.Леонтьева, А.И.Новикова, Г.А.Золотовой и др.), считаются категории связности и цельности.

### **Художественный текст и его особенности**

Тексты делятся на нехудожественные и на художественные, и те, и другие имеют свою типологию и отличаются друг от друга. По мнению Н.С.Валгиной, для художественного текста важна логико-понятийная, по возможности объективная сущность фактов, явлений, а для художественного – образно-эмоциональная, неизбежно субъективная, для художественного текста форма сама по себе содержательна, она исключительна и оригинальна, в ней сущность художественности, так как избираемая автором «форма жизнеподобия» служит материалом для выражения иного, другого содержания, например, описание пейзажа может оказаться не нужным само по себе, это лишь форма для передачи внутреннего состояния автора, персонажей.

В основе художественного текста лежит образ. Образность художественного текста создается за счет взаимодействия языковых единиц разных уровней (звуковых, лексических, морфологических, синтаксических), реализованных в тексте. Язык обладает своим набором образных средств, т. е. средств, с помощью которых говорящий может передать образное представление, воссоздать «кусочек действительности», выразить отношение к описываемому. Наш язык богат метафорами, экспрессивной лексикой, он располагает достаточно большим набором суффиксов, которые служат для выражения эмоций, характеристик, оценок. Неиссякаемым источником образности является русская фразеология. Образные средства языка активно используются в разговорной речи, в публицистике, частично в научной речи (например, в такой ее разновидности, как устная научная речь: лекция, доклад). Образность художественного текста отличается индивидуальностью. Художественный текст не терпит стандарта, и в этом его существенное отличие от текста публицистического.

Объектом филологического анализа является текст художественный, следовательно, необходимо подробнее остановиться на признаках, присущих

именно этому типу текста. Н.А.Николина выделяет следующие особенности художественного текста:

1. В художественном тексте, в отличие от других текстов, внутритекстовая действительность носит условный, как правило, вымышленный характер. Изображаемый в художественном тексте мир соотносится с действительностью лишь опосредованно, отображает, преломляет, преобразует её в соответствии с желаниями автора. Для обозначения этого признака художественного текста используется термин «фикциональность», подчеркивающий условность вымышленность внутреннего мира текста.

2. Художественный текст содержит не только семантическую, но и так называемую художественную, или эстетическую, информацию, которая реализуется только в пределах конкретного художественного текста. Носителями художественной (эстетической) информации могут быть любые его элементы: формальные, семантические средства, графические элементы.

3. Художественный текст представляет собой сложную по организации систему. С одной стороны, это частная система средств общенационального языка, с другой стороны, в художественном тексте возникает собственная кодовая система (Ю.М.Лотман), которую адресат (читатель) должен расшифровать, чтобы понять текст.

4. Одно из свойств художественного текста – его полисемантичность, т.е. различная интерпретация смысла произведения читателем, зависящая от его эрудиции, личных вкусов и пристрастий, от эпохи, в которой читатель знакомится с текстом и др.

5. В художественном тексте «все стремится стать мотивированным со стороны значения. Здесь все полно внутреннего значения и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит».

6. Единицы, образующие художественный текст, в рамках этой частной эстетической системы приобретают дополнительные «приращения смысла».

7. Все элементы текста взаимосвязаны, а смежные единицы художественного текста обнаруживают семантическое сходство (изоморфизм).

8. Художественному тексту присуща и полифункциональность. В нём может совмещаться несколько функций: эстетическая и философская (трагедия И.В.Гёте «Фауст»), эстетическая и историческая (роман-эпопея Л.Н.Толстого «Война и мир») и др.

9. Художественный текст связан с другими текстами, отсылает к ним или вбирает в себя их элементы.

10. Художественный текст всегда содержит не только прямую, но и неявную информацию.

11. Специфической чертой художественного текста как единицы эстетической коммуникации является антропоцентричность, то есть познание и отражение мира в произведении художественной литературы направлено в первую очередь на познание человека, а все изображаемые художественные события – это средство всестороннего показа человека. Смысловыми центрами антропоцентрической структуры художественного произведения являются категории «автор – персонаж – читатель».

Таким образом, художественный текст представляет собой частную эстетическую систему языковых средств высокой степени целостности и структурированности, имеющую линейную и временную протяженность, уникальную, использующую типизированные приемы построения.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. К системе языка или речи относится текст?
2. Дайте определение текста и перечислите признаки текста.
3. Раскройте понятие «информативность текста».
4. Как связаны понятия «выраженность текста», «отграниченность текста» и «структурность текста»?
5. Чем отличается художественный текст от нехудожественного текста?

## **Тема 2. Художественный образ**

### **Лекция 2. Художественный образ**

**Аннотация:** В данной теме дается представление об образе как междисциплинарном понятии, определяются отличительные признаки художественного образа, устанавливается место художественного образа в филологическом анализе текста.

**Ключевые слова:** образ, художественный образ, безобразная образность, образ автора, автология, металогия.

#### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

#### **Источники информации:**

- 1.Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2003. – С. 64–68.
- 2.Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 75–91.
- 3.Шевченко Н.В. Основы лингвистики текста: Учеб. пособие. – М.: «Приор-издат», 2003. – С. 55–60.

#### **Глоссарий**

**Образ** – субъективная представленность предметов окружающего мира, обусловленная как чувственно воспринимаемыми признаками, так и гипотетическими конструктами.

**Образ автора** – 1) одно из проявлений глобальной категории субъектности, выражающей творческое, созидательное начало в разных видах деятельности, включая речевую; 2) основная категория текстообразования, наряду с образом адресата формирующая лингвистические и экстралингвистические факторы текстообразования; 3) художественная

категория, формирующая единство всех элементов многоуровневой структуры литературного произведения; 4) образ творца, создателя художественного текста, возникающий в сознании читателя в результате его познавательной деятельности.

**Образные средства** – лингвистические и экстралингвистические средства создания образности текста.

**Художественный образ** – художественное отражение идей и чувств в звуке, слове, красках и т.п. // Наглядное изображение какого-либо явления через другое, более конкретное; сравнение, уподобление. // Созданный художником обобщенный характер, тип.

**Языковая личность** – личность, выраженная в языке (текстах) и через язык, личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств.

**Вопросы для изучения:**

1. Образ.
2. Художественный образ.
3. Образ автора.
4. Языковая личность

### **Интерпретация образа в психологии, философии, литературоведении**

Понятие образ используется разными науками. В психологии образ понимается как «чувственная форма психического явления, имеющая в идеальном плане пространственную организацию и временную динамику». Психологи различают несколько видов образных явлений: образ восприятия, образ воображения, послеобраз, эдейтический образ, фосфены, фантом, галлюцинации. В этом перечне образов нас интересуют образ восприятия и образ воображения. Ср.: «Образ восприятия – отражение в идеальном плане внешнего объекта (сцены), воздействующее на органы чувств. Образ воображения – вымышленный образ, данный в представлении, но не имеющий

аналогов в реальной действительности и поэтому никогда ранее не воспринимавшийся».

В философии образ рассматривается как «результат отражения объекта в сознании человека. На чувственной ступени познания образами являются ощущения, восприятия, представления, на уровне мышления – понятия, суждения и умозаключения». Образ, как явствует из специальной литературы по философии, одновременно объективен и субъективен: он отражает реальный объект, но через призму субъективного восприятия. Художественный образ в философии – это «форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиции определённого эстетического идеала».

В литературоведении образ трактуется двояко. С одной стороны, понимание образа в литературоведении сближается с пониманием художественного образа в философии. Ср., напр.: «Художественный образ – форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображенной в свете эстетического идеала художника: создается при помощи творческой фантазии художника». С другой стороны, существует понятие «индивидуальный образ». В понятии «индивидуальный образ» «сочетаются черты человека и черты социального типа». Индивидуальный образ находит своё воплощение в персонажах литературных произведений. Например, Н. В. Гоголь в повести «Шинель» воплотил образ маленького человека в главном действующем лице произведения – Акакии Акакиевиче.

Таким образом, образ как «категория сознания» является ключевым понятием для всех когнитивных процессов, где, как отмечает Н.Д.Арутюнова, «особую роль приобретают реорганизующие картину мира ассоциативные отношения». Так намечается в слове связь «имя – выраженная вещь, слово вещи – понятая вещь», выраженная и понятая, т.е. в слове заключается противостояние предметной сущности и воспринимающего эту сущность субъекта.

## Образ как предмет лингвистической характеристики.

### Художественный образ

В лингвистике существует несколько подходов к понятию «образ». Один из классических подходов сводится к пониманию образа как переносного значения слова. В «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой фигурируют понятия «образный», то есть «содержащий в себе образ, изобилующий образами» и «значение образное», то есть «значение слова, функционирующего в качестве тропа». Ср.: «Троп – стилистический перенос названия, употребление слова в переносном (не прямом) его смысле в целях достижения большей художественной выразительности». Существуют три основных типа употребления слов в переносном значении: метафора, метонимия, синекдоха. Они функционируют и в языке как средстве общения, и в языке художественных произведений. Ср.: метафора («И всю ночь хрустальными ручьями / звон цикад журчит среди камней». И. А. Бунин); метонимия («... на серебре, на золоте едал». А. С. Грибоедов); синекдоха («Эй, борода! а как проехать отсюда к Плюшкину?» Н. В. Гоголь).

С употреблением или неупотреблением слов в переносном значении в художественном произведении связаны термины «автология» и «металогия». Автология – употребление в художественном произведении слов в их прямом, непосредственном значении. Металогия – употребление в художественном произведении слов и выражений в переносном значении.

В последние годы в лингвистике описание образа сместилось в сторону антропоцентричной парадигмы. Особенно значимой в ряду работ такой направленности является статья Ю. Д. Апресяна «Образ человека по данным языка: попытка системного описания». Ю. Д. Апресян рассматривает образ человека как своеобразную схему человека, воссоздаваемую в человеческом сознании через «наивную картину мира» при помощи языковых данных.

Художественный образ с опорой на анализ литературного произведения рассматривался такими учеными, как В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, В. В.

Кожинов, А. А. Потебня, Д.Н. Шмелев Н. М. Шанский, Ш. А. Махмутов и многими другими.

В противоположность традиционному учению о тропах и фигурах как основе художественного образа развивалось и постепенно возобладало учение об «общей образности» художественного текста. Сущность этого подхода к пониманию образа в лингвистике сближается с тем, как толкуется образ в философии и литературоведении, и заключается в том, что все слова и выражения художественного текста направлены на выражение художественного образа.

А.М.Пешковский уже в 20-х годах XX в. решительно утверждал, что нельзя считать поэтическим образом только то, что выражено тропами и фигурами. Он писал: «Во всём «Кавказском пленнике» Л.Толстого я нашёл только одну фигуру (сравнение, притом совершенно не развитое) и ни одного тропа (кроме, конечно, языковых). Однако, как бы ни относиться к этого рода творчеству Л.Толстого, невозможно отрицать образности этого произведения... Очевидно, дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого, поскольку оно дается.. в плане общей образности..». Г. О. Винокур, называя язык художественных произведений языком образным, считал, что художественное слово не всегда бывает метафоричным и что «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле. «Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции, – как отмечает Г. О. Винокур, – как раз в том и заключается, что это «более широкое» или «более далекое» содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо неё формой другого, буквально понимаемого содержания ... Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения». В. В. Кожинов, истолковывая высказывание Г. О. Винокура, объясняет, что содержание, которое имеет звуковую форму, – это «прямые значения слов», а содержание, не имеющее звуковой оболочки, – это «образ».



Как отмечается в работе Н. М. Шанского и Ш. А. Махмутова «Филологический анализ художественного текста», «художественный текст всегда является определенной образной системой, которая выступает как результат сотворчества писателя и читателя ... Образная система складывается из слов, которые выступают наименьшими единицами художественного текста. Слово в художественной функции становится носителем не только понятия, но и заложенного в нем изначального образа».

Учение о «неизбежной образности каждого слова» в художественном тексте привело к возникновению понятия «безОбразная» образность, то есть образность, достигаемая без использования специфических образных средств (тропов, фигур). В качестве классических примеров «безОбразной» образности обычно приводя стихотворения «Я Вас любил...» А.Пушкина, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» А.Блока.

Н.С. Валгина в работе «Теория текста» отмечает, что образ в художественном тексте можно дифференцировать на: образ-индикатор (использование буквального, прямого значения слова); образ - троп (переносное значение); образ- символ (обобщенное значение на базе частных переносных). Образ-индикатор – это проявитель смысла слова или выражения. Образ-троп возникает при переосмыслении. Это система тропов, в основе которой лежит метафоризация. И наконец, образы-символы, являющие собой образы, выходящие за пределы контекста, закрепленные обычно традицией употребления.

Н.С.Валгина приводит пример использования серого цвета в повести А. Чехова «Дама с собачкой», где определение «серый» используется каждый раз в буквальном смысле (серые глаза, серое пальто, чернильница серая от пыли, серый забор, серое суконное одеяло). Однако в общем контексте повести серый цвет приобретает особую значимость, значение серого цвета становится образным значением, переходящим в значение символическое – это образ будничности, неприметности, безысходности. Происходит градация, в образной системе заключающаяся в восхождении от конкретного смысла к

частному и обобщенному: образ-индикатор – серый цвет, образ-троп – образ обыкновенных простых людей, образ-символ – образ будничности, неprimетности, безысходности.

И ещё один образ, имеющий бытование в художественном произведении, и который можно назвать персонифицированным. Это образ литературного персонажа. По свидетельству Н.А.Валгиной, в персонажах художественных произведений, все спрессовано до образа, до типа. Многие герои-персонажи воспринимаются как определенные символы (Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст, Кармен), поскольку становятся олицетворением специфических черт характера, поведения, отношения к жизни, и часто продолжают жить за границами авторского текста (метатекстуальный уровень бытования). Такого типа литературные имена переходят в нарицательные, они служат основой для образования имен-названий стиля, образа жизни, образа поведения, названий отвлеченных понятий типа «обломовщина», «маниловщина», «гамлетизм».

В создании образа (художественного образа, образа литературного персонажа) могут участвовать языковые средства, относящиеся к самым разным уровням языка: лексическому, словообразовательному, фразеологическому, грамматическому.

### **Языковая личность автора и образ автора**

В художественном произведении бытует ещё один образ, тесно спаянный с адресантом сообщения. Это образ автора, являющийся организующим началом текста и напрямую связанный с авторским отношением к написанному, с присутствием автора в тексте. В.В. Виноградов писал: «Образ автора – это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему. Образ автора – это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения». Уже в 1927 г., когда он вырабатывал понятие образа автора — сначала под названием «образ писателя», — Виноградов писал жене: «Я же поглощен мыслями об образе писателя. Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик.

Это — не лицо «реального», житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это — своеобразный «актерский» лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные очертания, и все же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями. Они могут быть не осознаны (при отсутствии у писателя большой интеллектуальной и художественной культуры), но должны непременно быть (т. е. существовать). Весь вопрос о том, как этот образ писателя реконструировать на основании его произведений. Всякие биографические сведения я решительно отметаю».

Таким образом, обобщая высказывание В.В.Виноградова, можно сделать следующие выводы: во-первых, образ автора всегда имеет бытование в художественном произведении; во-вторых, образ автора — это не реальный, конкретный писатель, а его «своеобразный актерский лик»; в-третьих, библиографические сведения о писателе В.В.Виноградовым не учитываются (намного позже В.В.Виноградов, что образ автора может иногда включать в себя элементы художественно преобразованной биографии писателя); в-четвёртых, существует возможность реконструировать образ автора.

В своем труде «О языке художественной литературы» Виноградов определяет образ автора следующими словами: «Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого».

Образ автора не функционирует в произведении как образы персонажей, но обнаруживается в языковой ткани текста, во внутренней связи всех элементов повествования, в смысловой направленности произведения. Языковые средства служат и созданию образности произведения, и являются выражением образа автора.

В повествовательных текстах существует категория «образ рассказчика», соотносимая с образом автора. «Образ автора обычно не совпадает с рассказчиком», Виноградов, однако, допускает мысль, что «образ автора» в принципе может совпадать с нейтральным повествователем. Но, конечно, это нетождественные категории. (Подробнее об этом мы поговорим в лекции, посвященной повествовательной структуре текста) В лирике принято рассматривать «лирическое я». Образ «лирического я» иногда называют образом лирического героя, который занимает промежуточное положение между образом рассказчика (поскольку в тексте, как правило, обозначен местоимением «я» или формами 1 лица глагола) и образом автора (в тексте лирического произведения является идейно-стилистическим сосредоточием, фокусом целого, подобно образу автора в тексте повествовательного произведения).

Из сказанного выше следует, что образ автора близок к образу рассказчика и образу лирического героя, но не тождественен им. Парадокс заключается в том, что автор как реальная историческая личность порождает образ автора – синтетический образ, сочетающий в себе обобщенно-типологическое и конкретно-индивидуальное представление о творческой личности, действующей как активный субъект художественной коммуникации языковыми средствами. Автор как реальное лицо связан с понятием «языковая личность», под которым понимается носитель языка, взятый со стороны его способности к речевой деятельности. Эта связь проявляется в том, что языковая личность писателя объективируется в созданных им художественных произведениях. Изучение языковой личности через художественный текст поставило в свое время В.В. Виноградова перед проблемой автора и форм его выраженности (наличия или отсутствия образа автора) в произведении.

### **Художественный образ и филологический анализ текста**

Филологический анализ текста немыслим без рассмотрения его образов строя и, следовательно, тех языковых средств, которые служат их формой. Словесный образ, как мы уже говорили, не сводится к тропу, хотя тропы и

играют огромную роль в создании художественного мира произведения: как уже отмечалось, любое слово в составе целого может получить образное «приращение смысла».

Филологический анализ текста не должен сводиться к регистрации и квалификации тропов, вырванных из контекста. Н.А.Николина считает, что в центре внимания должны быть связи образа, развертывание образа в структуре текста, соотнесенность с изображаемым в произведении миром и др., при этом она предлагает учитывать следующие моменты:

1. Образные средства художественного текста зависят от разных факторов (предмета изображения, сюжетной ситуации, темы произведения) и выделяют реальный объект, мотив, тему. В одних случаях реалии, на которых основывается троп, могут быть не обозначены в тексте, но вызывать ассоциации, связанные с темой определенного фрагмента текста, и принадлежат к изображаемому миру, оставаясь при этом за текстом; в других случаях они функционируют в тексте, тогда обозначение реалии и образ сравнения совпадают. Образные средства разных типов сближаются в тексте на основе общих сем, соотносясь с его темой, и развивают его ключевые мотивы. Образные средства могут выполнять в тексте функцию ретроспекции или функцию проспекции, т.е. предварять ту или иную ситуацию, подготавливая читателя к определенному повороту сюжета или, напротив, обращаться к опущенным его звеньям.

2. Словесные образы, отображая в художественном тексте определенную картину мира, преобразуя её в соответствии с интенциями автора и обновляя восприятие читателя, что, прежде всего, находит отражение в чувственных образах: зрительных, звуковых и т. д. Образные средства в этом случае выполняют изобразительную функцию, создают художественную реальность.

За языковыми единицами, выполняющими роль образных средств, стоят концептуальные структуры, передающие значимые для человека представления о мире. Образные средства выполняют в этом случае когнитивную (познавательную) функцию.

3. Как отмечает Н.А.Кожевникова, образные средства обращены «не только к определенному участку изображаемой действительности, но и к своим соответствиям и подобиям в тексте». Другими словами, образные средства в пределах текста образуют своеобразную систему. Образы могут находиться в следующих взаимоотношениях:

а) в «множественности образных соответствий при одном предмете речи»;

б) в повторе одного и того же словесного образа или в варьировании образных средств с тождественными компонентами семантики при изображении одного предмета речи;

в) в изображении разных реалий при помощи сходных по значению образных средств или их повторов.

Любой образ в художественном тексте может входить в группу близких ему по значению образов и развивать общий для них смысл. Образные средства вступают в тексте в отношения со- и противопоставления.

4. Образные средства одного художественного текста могут вызывать ассоциации с другим текстом или прямо отсылать к нему и тем самым участвовать в создании межтекстовых связей.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Расскажите, как толкуется понятие «образ» в лингвистике и литературоведении.
2. Раскройте понятие «художественный образ».
3. Что такое «безОбразная» образность?
4. Словесный образ как основа художественного произведения.
5. Функционирование образа автора в художественном тексте.

## **Тема 3. Организация текста**

### **Лекция 1. Структура повествования художественного текста**

**Аннотация:** В данной лекции раскрывается понятие «структура повествования», дифференцируются типы повествователей и типы повествования.

**Ключевые слова:** повествование, структура повествования, повествовательная точка зрения, повествовательный голос, субъект речи, тип повествователя, тип повествования, субъективация.

### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

### **Источники информации:**

1. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 92–120.
2. Горшков А.И. Русская стилистика: Учеб. пособие. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. – С.185–202; С. 244–256.

### **Глоссарий**

**Повествование** – рассказ о действиях и событиях. В эпическом роде литературы повествование – основная часть произведения (включает авторские рассуждения, описания различных предметов, мест, людей, несобственно-прямую речь героев), практически весь текст, кроме прямой речи героев.

**Повествователь** – лицо, от имени которого ведётся рассказ о людях и событиях в эпических и лиро-эпических произведениях.

**Повествовательный голос** – языковые средства представления персонажей и событий в повествовательном тексте.

**Повествовательная точка зрения** – сегмент текста, актуализирующий одновременно пространственный, темпоральный, речевой и модальный уровни текста.

**Структура повествования** – совокупность речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками.

**Тип повествования** – устойчивые композиционно-речевые виды, связанные с формой изложения от первого или второго лица.

**Вопросы для изучения:**

1. Повествование.
2. Структура повествования.
3. Повествовательный голос.
4. Повествовательная точка зрения.
5. Тип повествователя.
6. Тип повествования.

**Термин «повествование». Структура повествования**

Повествование, или нарратив, изучается и в литературоведении, и в лингвистике, однако в обеих сферах возникают трудности в определении термина **повествование**.

1. Понятие **повествование** в литературоведении недостаточно разработано. В «Словаре нарратологии» Дж.Принса нарративом называется «изложение (как продукт и процесс, объект и акт, структура и структуризация) одного или большего числа реальных или воображаемых событий, сообщаемых одним, двумя или несколькими (более или менее очевидными) повествователями одному, двум или нескольким (более или менее очевидным) адресатам». В словаре Фишера «Литература» **повествование** определяется как «человеческое действие», которое осуществляет между людьми коммуникацию, не связанную с прагматическими целями. Отечественное литературоведение базируется на классической риторике и учении о таких композиционных формах прозаической речи, как повествование, описание и рассуждение. Под влиянием работ М.М.Бахтина, возникло резкое противопоставление речи повествователя, цель которой – изображение предмета, и прямой речи персонажа, которая является предметом изображения.



В результате вся совокупность высказываний, имеющих изобразительные задачи, стала называться **повествованием**, а описание и рассуждение стали его составными элементами. Подобное понимание термина **повествование** не учитывает различий между композиционными формами речи и раскрывает его содержание как совокупность высказываний повествователя, осуществляющих функцию «посредничества» между изображенным миром и читателем.

2. Лингвистика дает определение **повествования** в соотнесении с описанием и рассуждением. И.Н.Кручинина говорит о них как об «отрезках текста, имеющих индивидуальную композиционную построенность и относительную смысловую завершенность в зависимости от функционально-коммуникативной принадлежности». О.С.Ахманова раскрывает понятие **повествование** через синонимичное, по ее мнению, понятие «речь». Согласно точке зрения О.С.Ахмановой, **повествование** – это:

1) части литературного произведения, в которых автор обращается к читателю от себя, а не через посредство речевых характеристик выводимых персонажей;

2) речь другого лица, передаваемая дословно, вне зависимости от речи лица, служащего передатчиком.

Следовательно, в лингвистике термин **повествование** по отношению к художественному произведению означает совокупность всех речевых фрагментов произведения, содержащих разнообразные сообщения об изображенном мире.

3. В рамках филологического анализа художественного текста необходимо учитывать и литературоведческую, и лингвистическую точки зрения и рассматривать **повествование** как систему фрагментов текста художественного произведения, приписанных автором-творцом повествователю и выполняющих две основные функции: информативную и композиционную.

Повествование является сложным по структуре действием, которое можно назвать «событием рассказывания», то есть процессом общения повествующего субъекта с адресатом-читателем. **Повествование** также можно соотнести с

разнообразными формами организации речевого материала – диалогом, монологом, портретом и т. п. Как отмечает Н.А.Николина, структуру повествования составляет совокупность «речевых структур (и точек зрения) персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчицами». Следовательно, определяют повествование несколько взаимосвязанных и взаимозависимых категорий текста. К ним относится повествовательная точка зрения, повествовательный голос, субъект речи, тип повествования.

### **Повествовательный голос и повествовательная точка зрения**

**Точка зрения** в литературном произведении – положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, пространстве, социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора. В основе повествования, как правило, лежит взаимодействие в тексте различных точек зрения при доминирующей роли одной из них. Структура повествования прозаического текста отражает такие его свойства, как диалогичность и множественность точек зрения и «голосов», представленных в нем. Термины **точка зрения** и **голос** не являются синонимами. Н.А.Кожевникова видит «решающее различие между **точкой зрения** и **повествовательным голосом** в следующем: точка зрения является «физическим местом», идеологической ситуацией или практической жизненной ориентацией, с которой связаны описываемые события. Голос, напротив, относится к речи или другим явным средствам, через которые персонажи и события представляются аудитории. Точка зрения не равнозначна средствам выражения; она означает только перспективу, в терминах которой реализуется выражение. Перспектива и выражение не обязательно должны совмещаться в одном лице».

### **Тип повествователя**

Повествовательный голос может принадлежать как персонажу, так и особому субъекту речи, который не совпадает с автором-творцом и называется **повествователем**, или **нарратором**. В научной литературе нередко используется термин «рассказчик» как синонимичный **повествователю**, однако между ними существует несколько различий:

1) повествователь находится вне изображенного времени и пространства, в условиях которого разворачивается сюжет, поэтому он может возвращаться к рассказанному ранее или забежать вперед, знать предпосылки или результаты событий изображаемого настоящего. В противоположность повествователю рассказчик находится целиком внутри изображенной действительности.

2) если повествователя внутри изображенного мира никто не видит и не предполагает возможности его существования, то рассказчик входит в кругозор либо повествователя, либо персонажей, то есть может быть связан с другими персонажами биографически, но иметь особый, ограниченный кругозор.

3) по сравнению с персонажами повествователь – носитель нейтральной речевой стихии, общепринятых языковых и стилистических норм. Рассказчик обладает специфической речевой манерой.

Повествователь помогает читателю получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также о внутренней жизни персонажей; рассказчик помогает читателю войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей.

Учитывая в той или иной степени данные различия, исследователи выделяют несколько типов повествователей. Ф.К.Штанцель разделяет:

«я» повествователя, живущего в том же мире, что и другие персонажи произведения;

«я» повествователя, существующего вне вымышленного мира.

Н.А.Николина называет следующие два типа: персональный и аукториальный повествователь. Персональный повествователь–рассказчик в форме «я», выступающий как очевидец, наблюдатель, свидетель,

непосредственный участник действий, лицо, вспоминающее о своем прошлом или исповедующееся, и др. Аукториальный повествователь находится вне мира повествования, но организует его и предлагает адресату текста свою интерпретацию событий. Между этими основными типами Н.А.Николина располагает переходные формы. Примером такой может служить «хроникер», который выступает, как наблюдатель и может быть персонифицирован, но при этом дает относительно объективное описание событий и фактов. Н.В.Шевченко предлагает свою классификацию типов повествователей в зависимости от направления повествовательной перспективы:

1) автор-повествователь – незримый, не обозначенный в тексте повествователь, максимально приближенный к автору и ведущий рассказ от третьего лица; он не участвует в художественном действии, а лишь наблюдает за ним;

2) рассказчик-участник происходящего – это «персонифицированный» рассказчик, одно из действующих лиц художественного произведения, комментатор «изнутри» действия;

3) повествователь, совмещающий в одном лице и рассказчика, и главное действующее лицо прозаического произведения; формально он выражается первым лицом единственного числа.

О.Н.Егорова основывается на персонификации повествователя и особенностях его речи:

- рассказчик не назван и стилистически не выделяется, повествование идет от автора (в тексте представлено авторское повествование от третьего лица);

- рассказчик назван, но стилистически не выделяется (рассказчик обозначен с помощью местоимений первого лица и форм первого лица глаголов или точки зрения, но с помощью характерологических языковых средств не выделяется);

- рассказчик не назван, но выделяется стилистически-просторечная лексика, экспрессивный синтаксис и т. д. (рассказчик не обозначен с помощью

местоимений первого лица и форм первого лица глаголов, но выделяется с помощью просторечно-диалектных или книжных слов);

- рассказчик назван и выделяется стилистически (рассказчик обозначен и с помощью точки зрения).

Классификация Е.В.Падучевой позволяет учесть все названные деления типов повествователей:

- рассказчик – он принадлежит миру текста и может выступать в двух ипостасях: я-свидетель событий и я-участник событий;
- повествователь, не принадлежащий миру текста;
- повествователь, внеположный миру текста, частично уступает персонажу свое право на речевой акт – возникает чисто литературная фигура – говорящий в третьем лице, невозможная в быденном языке: персонаж третьего лица замещает говорящего.

### **Тип повествования**

Тип повествователя и способ представления изображаемого мира во многом мотивируется типом повествования. Под **типом повествования** Н.А.Николина и др. исследователи понимают «относительно устойчивые композиционно-речевые форы, связанные с определенной формой изложения». В системе типов повествования, по мнению Н.А.Николиной, четко противопоставлено две основные формы: повествование от первого лица и повествование от третьего лица. Кроме того, по мере развития субъектно-речевого плана персонажа и диалогизации авторской речи в прозе XX века появилось несобственно-авторское повествование. Выделяются следующие типы повествования:

1) **Повествование от первого лица.** Повествователь-рассказчик находится внутри изображенного мира, является одним из действующих лиц, его кругозор ограничен рамками вымышленной реальности. Ср.: ***Я читаю французские книжки и поглядываю на окно, которое открыто; мне видны зубцы моего палисадника, два-три тощих деревца, а там дальше за палисадником дорога, поле, потом широкая полоса хвойного леса. Часто я***

*любуюсь, как какие-то мальчик и девочка, оба беловолосые и оборванные, карабкаются на палисадник и смеются над **моей** лысиной. В их блестящих глазенках **я читаю**: «Гляди, плешивый!». Это едва ли не единственные люди, которым нет никакого дела ни до **моей** известности, ни до чин [А.П.Чехов. Скучная история].*

2) **Повествование от третьего лица**, или традиционный нарратив, целью которого, по мнению Г. А. Гуковского, является «создание картины объективного бытия, действительности как реальности, независимой от восприятия ее автором». Ср.: *Старая графиня **сидела** в своей уборной перед зеркалом. Три девушки **окружали** ее. Одна **держала** банку румян, другая коробку со шпильками, третья высокий чепец с лентами огненного цвета. Графиня **не имела** ни малейшего притязания на красоту, давно увядающую, но **сохраняла** все привычки своей молодости, строго **следовала** модам семидесятых годов и **одевалась** так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад. У окошка **сидела** за пальцами барышня, ее воспитанница [А.С.Пушкин. Пиковая дама].*

3) **несобственно-прямое повествование (свободный косвенный дискурс)**, или персональная форма – повествование, в значительной степени заполненное несобственно-прямой речью героев. Ср.: *Вспомнилась преосвященному белая церковь, совершенно новая, в которой он служил, живя за границей, вспомнился шум теплого моря. Квартира была в пять комнат, высоких и светлых, в кабинете новый письменный стол, библиотека. Много читал, часто писал. И вспомнилось ему, как он тосковал по родине, как слепая нищая каждый день у него под окном пела о любви и играла на гитаре и он, слушая ее, почему-то всякий раз думал о прошлом. Но вот минуло восемь лет, и его вызвали в Россию, и теперь он уже состоит викарным архиереем, и все прошлое ушло куда-то далеко, в туман, как будто снилось...[А.П.Чехов. Архиерей].*

Особенностью третьего типа выступает возможность беспрепятственной смены форм третьего лица на формы первого лица.

### Приемы субъективации

Традиционно объективным признается повествование от третьего лица, причем не столько потому, что оно объективно по отношению к изображаемой действительности, сколько потому, что субъект-повествователь не обозначен. В случае передачи повествования рассказчику либо персонажу субъект появляется и само повествование субъективируется.

Передача повествования рассказчику – не единственно возможный вариант субъективации. Она происходит и в пределах повествования от третьего лица. Выражается это в том, что точка зрения не находится постоянно над изображаемой действительностью, а может смещаться в сферу сознания персонажа. Таким образом, смещение повествовательной точки зрения из сферы повествователя в сферу персонажа и есть субъективация повествования от третьего лица.

Фиксировать повествовательную точку зрения можно, обращаясь к одному из средств ее выражения – повествовательному голосу. В этом случае в тексте произведения устанавливается динамическое соотношение разных субъектно-речевых планов, наблюдается корреляция речи повествователя и речи персонажей, которая может быть представлена в разных формах. Если средства непосредственной передачи чужой речи отсутствует, субъективация повествования от третьего лица малозаметна и выражается в наличии отдельных слов-«сигналов» или только в значении и расположении некоторых слов композиционного отрезка. Отсюда понятно, что субъективация повествования осуществляется с помощью определенной организации языковых средств, иначе говоря, с помощью определенных приемов языкового выражения. Эти приемы разнообразны и не всегда конкретно определены, но часть из них отработана в литературной практике и может быть классифицирована. В.В.Одинцов предлагает разделить формы субъективации повествования на речевые (прямая речь, внутренняя речь, несобственно-прямая речь) и конструктивные (формы представления, изобразительные формы, монтажные формы). А.И.Горшков опирается на эту классификацию, но вносит

в нее некоторые уточнения. Прежде всего, А.И.Горшков заменяет термин «формы субъективации» на термин «приемы субъективации». Деление приемов субъективации на речевые и конструктивные он понимает в том смысле, что, хотя субъективация всегда определяется смещением точки зрения, в случае использования разных форм речи на первый план выступает изображение чужого слова, а в случаях использования приемов представления, изобразительных и монтажных на первый план выдвигается композиционная ориентация на чужую точку зрения. Поэтому А.И.Горшков называет предложенные В.В.Одинцовым приемы словесными и композиционными. Резкой границы между этими приемами нет, так как словесные приемы существенны для композиции произведения, а композиционные обязательно имеют словесное выражение.

Таким образом, к словесным приемам субъективации относится прямая речь, несобственно-прямая речь и внутренняя речь.

**Прямая речь.** Пунктуационно прямая речь выделяется в тексте двумя способами:

- 1) когда является частью диалога, то при помощи тире и красной строки;
- 2) когда находится внутри авторского повествования, то при помощи кавычек.

*Ср.: Тут же в передней был стул, и Вера опустилась на него.*

*- Я друг вашего покойного квартиранта, - сказала она, подбирая каждое слово к слову. – Расскажите мне что-нибудь о последних минутах его жизни, о том, что он делал и что говорил.*

*- Пани, к нам пришли два господина и очень долго разговаривали. Потом он объяснил, что ему предлагали место управляющего в экономии. Потом пан Ежий побегал до телефона и вернулся такой веселый. Затем эти два господина ушли, а он сел и стал писать письмо. Потом пошел и опустил письмо в ящик, а потом мы слышим, будто бы из детского пистолета выстрелили. Мы никакого внимания не обратили. В семь часов он всегда пил*



чай. Лукерья – прислуга – приходит и стучится, он не отвечает, потом еще раз, еще раз. И вот должны были взломать дверь, он уже мертвый.

- Расскажите мне что-нибудь о браслете, - приказала Вера Николаевна.

- Ах, ах, ах, браслет – я и забыла. Почему вы знаете? Он, перед тем как написать письмо, пришел ко мне и сказал: **«Вы католичка?»** Я говорю: **«Католичка»**. Тогда он говорит: **«У вас есть милый обычай – так он и сказал: милый обычай – вешать на изображение матки боски кольца, ожерелья, подарки. Так вот исполните мою просьбу: вы можете этот браслет повесить на икону?»** Я ему обещала это сделать. [А.И.Куприн. Гранатовый браслет].

Прямая речь персонажей оформлена в виде диалога. В реплику хозяйки дома Желткова включена прямая речь ее квартиранта, обозначенная при помощи кавычек.

**Несобственно-прямая речь**, как лингвостилистический прием субъективации повествования от третьего лица, служит для изображения внутренних переживаний персонажа и позволяет заменить описание событий передачей порожденных этими событиями мыслей и впечатлений. Повествование ведется в третьем лице, но вводятся лексические и синтаксические особенности языка персонажа. В сферу персонажа также перемещается повествовательная точка зрения. Ср.: *Сочинение со временем было заброшено, писаться уж ничего не писалось, но вся сила его, все воодушевление, чувство, проникающее каждое слово, и дерзостно и повелительно обращенное к русскому народу, к родной земле, осмысливало бессмысленную, разбитую жизнь Боброва.*

*Он знал, для чего ему надо поутру подняться и идти вниз в свою следовательскую камеру, и терпеливо сидеть до вечера, допрашивать и подписывать бумаги, и на следствии во время облавы гоняться псом по разбойным следам.*

*Законность, единственное спасение гибнущей России, законность, корень которой – долг всякого русского, любящего свою родину, законность, без*

*которой не может быть русского государства, законность, которую проводил он в своей деятельности, была его крепостью, смыслом его жизни – делом его души* [А.И.Ремизов. Пятая язва].

**Внутренняя речь** не всегда рассматривается как самостоятельное явление. Часто исследователи относят ее к прямой речи. Чужая речь в этом случае как бы сливается с авторской, не отграничиваясь прямо от нее ни словами, указывающими на факт произнесения чужой речи и источник ее (как в прямой и косвенной речи), ни сменой местоименного плана (как в прямой речи и при непосредственном включении чужой речи в повествование), ни специальной формой придаточного предложения (как в косвенной речи). В таких случаях автор как бы перевоплощается в своих героев и, рассказывая об их мыслях, передавая их речь, прибегает к тем грамматическим, лексическим и фразеологическим средствам, к которым прибегли бы его герои в изображаемой ситуации. Внутренняя речь не имеет специальных синтаксических форм. С косвенной речью ее сближает употребление местоимений, с прямой речью – сравнительная свобода в передаче особенностей чужой речи: во внутренней речи могут передаваться различные интонационные типы речи, в том числе различные конструкции вопросительных и восклицательных предложений; междометные предложения, обращения, различные частицы, характерные для живой разговорной речи, которые в косвенной речи переданы быть не могут. На примере «Пиковой дамы» А. С. Пушкина В. В. Виноградов формулирует основной признак внутренней речи: возможность замены форм третьего лица формами первого лица с переходом к прямому эмоциональному выражению точки зрения персонажа. Ср.: *Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги – вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное. Как слепая помощница разбойника,*

*убийцы старой ее благодетельницы!.. горько заплакала она, в позднем, мучительном своем раскаянии* [А.С.Пушкин. Пиковая дама].

В данном примере с помощью внутренней речи передаются невысказанные мысли героини об услышанном ею от Германа.

В качестве композиционных приемов субъективации В.В.Одинцов, а вслед за ним и А.И.Горшков, рассматривают приемы представления, изобразительные приемы и монтажные приемы.

**Приемы представления** основаны на том, что в результате перемещения повествовательной точки зрения в сферу сознания персонажа предметы, явления, события изображаются такими, какими они ему представляются, а не такими, какими они являются в действительности. Для приемов представления характерно смысловое движение от неизвестного к известному. Первоначальное представление персонажа о чем-нибудь как о неизвестном, непривычном выражается следующими способами:

2) употреблением неопределенных местоимений и слов с «неопределенным» значением (предмет, фигура и т.п.). Ср.: *Большая холодная капля упала на колено Егорушке, другая поползла по руке. Он заметил, что колени его не прикрыты, и хоте было поправить рогожу, но в это время **что-то** посыпалось и застучало по дороге, потом по оглоблям, по тюку. Это был **дождь*** [А.П.Чехов. Степь].

3) необычным изображением объекта наблюдения, соответствующим точке зрения персонажа. Ср.: *Расставив широко ноги, Егорушка подошел к столу и сел на скамью около чьей-то головы. Голова задвигалась, пустила носом струю воздуха, пожевала и успокоилась. От головы вдоль скамьи **тянулся бугор**, покрытый овчинным тулупом. Это **спала** какая-то **баба*** [А.П.Чехов. Степь].

4) указание на представление персонажа может выражаться употреблением вводных слов «вероятно», «видимо» и т. п., и неполных безличных предложений типа «казалось», «представлялось» и т. п. Ср.: ***Казалось**, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, похожие на лапы,*

резко выделялись на желтом песке аллеи и на плитах, и надписи на памятниках были ясны. На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, **вероятно**, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, - мир, где так хороши и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой в могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную [А.П.Чехов. Ионыч].

**Изобразительные приемы** сходны с приемами представления, но дополнительно характеризуются применением средств художественной изобразительности, мотивированных восприятием персонажа. Ср.: *Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо* [А.П.Чехов. Степь]. Гроза обрисована сквозь призму восприятия Егорушки, а принадлежность образа «по крыше шли босиком» к сфере сознания мальчика подчеркнута вводным словом **вероятно**.

**Монтажные приемы** были выделены как самостоятельные сравнительно недавно. Термин заимствован из кинематографии, но сами приемы разработаны в литературе задолго до изобретения кино. Суть монтажного изображения состоит в том, что оно строится не только в полном соответствии с взглядом персонажа, но и в движении. При этом может быть отражено как движение, изменение изображаемой сцены, так и движение самого персонажа, точка зрения которого перемещается в пространстве. Отсюда смена общего, среднего, крупного планов изображения. Ср.: *С полверсты он **прошел** полем. Кладбище обозначалось вдали **темной полосой**, как лес или большой сад. Показалась ограда из белого камня, ворота... При лунном свете на воротах можно было прочесть: «Грядет час в онъ же...» Старцев **вошел** в калитку, и первое, что он увидел, это белые кресты и памятники по обе стороны широкой аллеи и черные тени от них и от тополей; и кругом далеко было видно белое и черное, и сонные деревья склоняли свои ветвя над белым* [А.П.Чехов. Ионыч]. Для

фрагмента характерны глаголы движения **прошел, вошел**, зрительного восприятия – **обозначалось, показалась, увидел**.

Анализ языковой стороны структуры повествования художественного текста предполагает следующие действия:

- 1) определение типа повествования;
- 2) выявление в тексте субъектно-речевых планов повествователя и персонажей;
- 3) выделение точек зрения, организующих повествование;
- 4) установление способов их передачи;
- 5) выявление языковых особенностей.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Раскройте понятие «повествование» и объясните, что понимают под структурой повествования.
2. Что называется повествовательной точкой зрения и повествовательным голосом?
3. Какие типы повествователей Вы знаете?
4. Перечислите типы повествования и объясните, в чём заключаются различия между ними.
5. Субъективация повествования и приёмы субъективации.

## **Лекция 2. Композиция художественного текста**

**Аннотация:** Данная лекция посвящена рассмотрению композиции художественного текста как одной из составляющих организации текста.

**Ключевые слова:** композиция, связность, семантический повтор.

**Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

### **Источники информации:**

- 1.Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2003. – С.36–38.
- 2.Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С.255–265; С.287–294.
- 3.Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 45–74.

### **Глоссарий**

**Сема** – компонент смысла слова, его лексического значения. Например, лексическое значение слова *школьник* – ученик школы. Семой является компонент этого значения – *школа*.

**Содержательно-концептуальная информация** – индивидуально-авторское понимание создателем текста отношений между явлениями, событиями, индивидуумами, описанных языковыми средствами.

**Перцептивная точка зрения** – точка зрения, через которую воспринимаются события (повествователя или героя).

**Внутренняя речь** – это речь про себя, для себя.

**Сегментация** – членение высказывания на отрезки (сегменты).

**Ассоциативные семы** – семы, связанные с устойчивыми коллективными смыслами: ‘тупость’ (у осла), ‘грязный’ (у свиньи).

**Авторские интенции** – намерения, цели, замысел.

### **Вопросы для изучения:**

- 1.Композиция художественного текста.
- 2.Членение текста и его виды.
- 3.Связность текста.
- 4.Семантическая композиция текста.
- 5.Семантический повтор.

### **Композиция художественного текста**

Художественный текст представляет собой коммуникативное, структурное и семантическое единство, что проявляется в его композиции.

Композиция художественного текста — взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств. Это построение произведения, определяющее его целостность, завершенность и единство. Композиция текста обусловлена авторскими интенциями, жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет собой «систему соединения» всех его элементов. Объектом филологического анализа могут служить разные аспекты композиции:

1) **архитектоника**, или внешняя композиция текста, — членение его на определенные части (главы, подглавки, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь;

2) система образов персонажей художественного произведения;

3) смена точек зрения в структуре текста; рассмотрение в структуре текста разных точек зрения в соотношении с архитектурой произведения позволяет выявить динамику развертывания художественного содержания;

4) система деталей, представленных в тексте (композиция деталей); «детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана обрывочно и отдельно», в контексте целого «сливаются в общем строе» (И.А.Гончаров).

5) соотнесенность друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов (вставных новелл, рассказов, лирических отступлений, «сцен на сцене» в драме).

Разграничивают **внешнюю** композицию (архитектонику) и **внутреннюю** композицию.

Внутренняя (содержательная) композиция определяется прежде всего системой образов-характеров, особенностями конфликта и своеобразием сюжета. Внешняя композиция — это членение текста, характеризующегося непрерывностью, на дискретные единицы.

Границы каждой композиционной единицы, выделяемой в тексте, четко заданы, определены автором (главы, главки, разделы, части, эпилоги, явления в драме и др.), это организует и направляет восприятие читателя. Каждая композиционная единица характеризуется приемами выдвижения, которые обеспечивают выделение важнейших смыслов текста и активизируют внимание его адресата. Это:

- 1) различные графические выделения;
- 2) повторы языковых единиц разных уровней;
- 3) сильные позиции текста или его композиционной части — позиции выдвижения.

К сильным позициям текста традиционно относятся **заглавия, эпиграфы, начало и конец произведения (части, главы, главки)**. С их помощью автор подчеркивает наиболее значимые для понимания произведения элементы структуры и одновременно определяет основные «смысловые вехи» той или иной композиционной части (текста в целом). Единицы архитектоники являются, таким образом, единицами текстовой структуры.

### **Членение текста и его виды**

Различаются два основных вида членения текста: объемно-прагматическое и контекстно-вариативное.

Объемно-прагматическое членение учитывает, во-первых, объем произведения, во-вторых, особенности восприятия читателя (именно оно организует его внимание). Основными единицами в этом случае выступают том, книга, часть, глава (акт), главка (подглавка), явление в драме, отбивка, абзац.

Объемно-прагматическое членение взаимодействует с членением контекстно-вариативным, в результате которого различаются 1) контексты, организованные **авторской** речью (речью повествователя), и контексты, содержащие «**чужую**» речь – речь персонажей (их отдельные реплики, монологи, диалоги); 2) описание, повествование и рассуждение.



Эти композиционные формы вычленяются, как видно, уже с учетом субъекта речи. Оба вида членения взаимообусловлены и последовательно раскрывают содержательно-концептуальную информацию текста. Объемно-прагматическое членение может использоваться как способ выделения точки зрения персонажа. См., например, выделение посредством абзацев перцептивной точки зрения героя и его внутренней речи в рассказах Б. Зайцева.

а) На заре, возвращаясь домой, отец Кронид слышит первого перепела. Он мягко трещит и предвещает знойный июнь и ночи сухороса («Священник Кронид»).

б) «Боже мой, — думает Миша, — хорошо лежать в чистом поле, при паутинках, в волнах ветра. Как он там тает, как чудесно растопить душу в свете и плакать, молиться» («Миф»).

Объемно-прагматическое членение текста может выполнять и другие текстовые функции: подчеркивать динамику повествования, передавать особенности течения времени, выражать эмоциональную напряженность, выделять изображаемую реалию (лицо, компонент ситуации и др.) крупным планом. См. сегментацию одной из глав романа Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»:

*Недоставало чего-то в комнате. Это лишило его мужества, уверенности.*

*Недоставало какой-то вещи. Он водил близорукими глазами по комнате.*

*Было холодно, Нинино платье желтело комком.*

*В комнате недоставало фортепьяна.*

### **Связность текста**

В особенностях архитектоники текста проявляется такой его важнейший признак, как **связность**. Выделенные в результате членения отрезки (части) текста соотносятся друг с другом, «сцепляются» на основе общих элементов.

Различаются два вида связности: когезия и когерентность (термины предложены В. Дресслером).

**Когезия** (лат. *cohaesi* — «быть связанным»), или локальная связность, — связность линейного типа, выражаемая формально, преимущественно

языковыми средствами. Она базируется на местоимениях, лексических повторях, наличии союзов, соотнесенности грамматических форм и др. См., например:

Зимой Левицкий проводил все свое свободное время в московской квартире Данилевских, летом стал приезжать к ним на дачу в сосновых лесах по Казанской дороге.

*Он перешел на пятый курс, ему было двадцать четыре года, но у Данилевских... все... звали его Жоржем и Жоржиком* (И.А.Бунин).

Когезия определяет непрерывность содержания в тексте.

**Когерентность** (лат. *cohaerentia*— «сцепление»), или глобальная связность, – связность нелинейного типа, объединяющая элементы разных уровней текста (например, заглавие, эпиграф, «текст в тексте» и основной текст и др.). Важнейшие средства создания когерентности – **повторы** (слов с общими семантическими компонентами) и **параллелизм**.

В художественном тексте возникают **семантические цепочки** — ряды слов с общими семами, взаимодействие которых порождает новые смысловые связи и отношения, а также «приращения смысла».

### **Семантическая композиция текста**

Развертывание семантических рядов (цепочек), их расположение и соотношение могут рассматриваться как **семантическая композиция** текста. Так, например, в рассказе И.А. Бунина «В одной знакомой улице» взаимодействуют ряды лексических единиц с семами «молодость», «память», «холод», «жар», «старость», «страсть», «свет», «темнота», «забвение», «существование / несуществование». В тексте они образуют **семантические оппозиции** «молодость – старость», «память – забвение», «жар – холод», «свет – тьма», «существование – несуществование». Эти оппозиции формируются уже в начале рассказа. Ср.:

*Весенней парижской ночью шел по бульвару в сумраке от густой, свежей зелени, под которой металлически блестели фонари, чувствовал себя легко, молодо и думал:*

*В одной знакомой улице  
Я помню старый дом  
С высокой темной лестницей,  
С завешенным окном....*

В единицах, входящих в противопоставленные друг другу ряды, актуализируются ассоциативные семы, их семантика постепенно усложняется и обогащается. В финале рассказа доминируют слова с семами «забвение» (Больше ничего не помню) и «несуществование» (Ничего больше и не было). Вынесенные в сильную позицию текста, они характеризуют жизнь повествователя как длительность, противопоставленную отдельным мгновениям – «в старом доме» в юности. Это противопоставление соотносится с ключевой пространственной оппозицией рассказа – Париж – Москва. В воспоминаниях повествователя, напротив, концентрируются лексические единицы с семами «тепло», «свет», «страсть», «счастье». Именно воспоминания, в отличие от «настоящего», наделяются рассказчиком реальностью, только мгновения прошедшего признаются истинным существованием.

Любой художественный текст пронизан **семантическими перекличками, или повторами**. Слова, связанные на этой основе, могут занимать разную позицию: располагаться в начале и в конце текста (кольцевая семантическая композиция), симметрично, образовывать градационный ряд и др. Прочитаем, например, первый и последний абзацы внешне бессюжетного рассказа И.А.Бунина «В Альпах» (1949 г.):

а) *Влажная, теплая, темная ночь поздней осенью. Поздний час. Селение в Верхних Альпах, мертвое, давно спящее.*

б) *Площадь, фонтан, грустный фонарь, словно единственный во всем мире и неизвестно для чего светящий всю долгую осеннюю ночь. Фасад каменной церковки. Старое обнаженное дерево возле фонтана, ворох опавшей, почерневшей, мокрой листвы под ним... За площадью опять тьма, дорога мимо*

*убогого кладбища, кресты которого точно ловят раскинутыми руками бегущие световые полосы автомобиля.*

Выделенные композиционные части рассказа сближаются на основе общих смыслов, которые выражают слова с семами «тьма» (*темная, ночь, тьма, почерневшая*), «смерть» (*мертвое, кладбище, опавшая*), «осень» (*осень, осенняя*). Эти семантические ряды обрамляют текст, который характеризуется кольцевой композицией, и противопоставляются семантическому комплексу «свет». Использование же в тексте «олицетворяющих» эпитетов (*грустный фонарь, обнаженное дерево, бегущие световые полосы*) устанавливает параллелизм между изображаемыми реалиями и жизнью человека, затерянного в мире, где свет преходящ, а удел личности – одиночество (ряд слов именно с этой семой доминирует в центральной композиционной части, опущенной нами, и частично варьируется в последнем абзаце текста).

Рассмотрение семантической композиции — необходимый этап филологического анализа. Он особенно важен для анализа «бессюжетных» текстов, текстов с ослабленными причинно-следственными связями компонентов, текстов, насыщенных сложными образами. Выявление в них семантических цепочек и установление их связей — ключ к интерпретации произведения.

Итак, композиция литературного произведения базируется на такой важнейшей категории текста, как связность. В то же время повтор актуализирует отношения сопоставления и противопоставления: в сходстве проявляется контраст, а в противопоставлении — сходство. Повторы и оппозиции (противопоставления) определяют смысловую структуру художественного текста и являются важнейшими композиционными приемами.

Понятие композиции используется в современной лингвистике применительно к различным уровням текста: так, исследователями выделяются метрическая композиция (в стихотворных текстах), семантическая композиция, грамматическая композиция (чаще всего синтаксическая). В основе этих

типов композиции лежит представление о сочетании в определенной последовательности и взаимодействии в рамках текста разных метрических форм, смыслов (семантическая композиция), грамматических форм, синтаксических конструкций (грамматическая композиция) и др. В этом случае в центре внимания оказываются прежде всего речевые средства, организующие текст как частную динамическую систему.

Термин «композиция» в современной филологии оказывается в результате многозначным, что затрудняет его использование. Однако это базовое литературоведческое понятие как обозначение построения текста или его элементов как системы взаимосвязанных единиц, может быть эффективным на двух этапах филологического анализа: во-первых, на этапе знакомства с текстом, когда необходимо четко представить себе его архитектуру как выражение авторских интенций, во-вторых, на завершающем этапе анализа: содержательность композиционной формы определяется на основе рассмотрения внутритекстовых связей разных элементов произведения, его субъектной и пространственно-временной организации, на основе выявления ведущих приемов построения текста (повторов, лейтмотива, контраста, параллелизма вплоть до «зеркального» отражения ситуаций и др.).

Для **анализа композиции** художественного текста необходимо уметь:

- выделять в его структуре значимые для интерпретации произведения повторы, служащие основой когезии и когерентности;
- выявлять семантические переключки в частях текста;
- выделять языковые сигналы, отмечающие композиционные части произведения;
- соотносить особенности членения текста с его содержанием и определять роль отдельных композиционных единиц в составе целого;
- устанавливать связь повествовательной структуры текста с его внешней композицией.

Любой текст характеризуется наличием повторов, определяющих его связность. Функции повтора связаны со связностью и целостностью.

Кроме того, повтор выполняет в тексте **усилительно-выделительную и композиционную функции**. Повтор служит для создания сквозных характеристик персонажа или изображаемой реалии (вспомним, например, такие повторяющиеся детали, как «халат» Обломова, «короткая губка» маленькой княжны в романе «Война и мир» и др.), соотносит разные субъектно-речевые планы текста, сближает или противопоставляет героев произведения, выделяет ведущие мотивы произведения.

На основе повтора разворачиваются образные поля текста, повтор связывает различные пространственные сферы и временные планы произведения, актуализирует смыслы, значимые для его интерпретации, при этом каждая повторяющаяся единица, как правило, характеризуется «приращением смысла».

В прозе XX в. количество повторов резко возрастает, а расстояние между ними заметно сокращается. Для текстов этого периода характерно повторение не только отдельных слов и словосочетаний, но и предложений, сложных синтаксических целых и их объединений (текстовых блоков). Усложняются и функции повтора.

Для композиции многих произведений XX в. характерен принцип **лейтмотива**, связанный с усилившимся в этот период взаимодействием прозы и поэзии. Этот принцип лежит, например, в основе первого романа М. Булгакова «Белая гвардия», весь текст которого пронизан глубокими повторами. В нем взаимодействуют **сквозные повторы**, характерные для романа в целом (повторяющиеся образы метели, тумана, хаоса, апокалиптические образы и др.), повторы, связанные с его частными темами, повторы-лейтмотивы, устойчиво характеризующие персонажей.

### **Семантический повтор**

Значимость повторов – основы семантической и образной композиции текста – сохраняется и в романе М.Булгакова «Мастер и

Маргарита». Повторы образуют в тексте романа сложную, достаточно разветвленную систему. В нем используются:

I. **Семантический повтор** (повтор слов, содержащих одинаковые семы, в том числе ассоциативные, которые актуализируются в контексте):

Приснилась неизвестная Маргарите местность — **безнадежная, унылая, под пасмурным** небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее **серенькое** небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним **мутная** весенняя речонка, **безрадостные, нищенские** полуголые деревья, **одинокая** осинка, а далее – меж: деревьев, за каким-то огородом, – бревенчатое зданьице, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что. Неживое все кругом какое-то и до того **унылое**, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика... вот **адское** место для живого человека.

Разновидностями семантического повтора выступают:

1) точный лексический повтор:

— **Гори, гори**, прежняя жизнь!

— **Гори**, страдание! — кричала Маргарита;

2) синонимический повтор: — Слушай **беззвучие**, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — **тишиной**; особенно интересны в тексте романа случаи, где использование членов синонимического ряда одновременно создает контраст: ... Что это вы так выражаетесь: по морде засветил? Ведь неизвестно, что именно имеется у человека, морда или лицо. И, пожалуй, ведь все-таки лицо.

3) корневой повтор (повтор в тексте или его фрагменте однокоренных слов):

Во всей этой кутерьме запомнилось одно совершенно пьяное женское лицо с **бессмысленными**, но и в **бессмысленности** умоляющими глазами; В голове у него... **гудело**, как в трубе, и в этом гудении слышались клочки капельдинерских рассказов о вчерашнем коте; к сквозным повторам этого типа,

организующим весь текст романа, относятся словообразующие пары *луна* — *лунный*, *ад* — *адский*. На базе корневого повтора возникают и развертываются текстовые словообразовательные ряды с доминантами *огонь*, *свет*, *тьма*, сквозные для произведения в целом;

4) повтор тропов (прежде всего метафор), обладающих общими семантическими компонентами: в тексте романа, например, сближаются метафоры реки: *тускло отсвечивающие сабли, лежащие в открытых черных футлярах* и *тусклые лезвия рек*; образ этот мотивирован особой пространственной точкой зрения наблюдателя и связан с темой полета; в романе распространен и повтор метонимических обозначений, в том числе прилагательных и существительных, обозначающих лицо. См., например:

*Низенький, совершенно квадратный человек..., в сиреновом пальто и лайковых рыжих перчатках, стоял у прилавка и что-то повелительно мычал. Продавец в чистом белом халате и синей шапочке обслуживал сиренового клиента... У сиренового не хватало чего-то в лице, а наоборот, скорее было лишнее – висящие щеки и бегающие глаза.* Этот прием, отождествляющий человека и его внешние атрибуты, вообще характерен для прозы Булгакова;

5) повтор тропов, восходящих к одной модели и характеризующих разных персонажей, таково, например, использование образной параллели «боль (эмоция) – игла» в описаниях состояния героев. Ср.: Сердце его (Берлиоза) стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, но с тупой иглой, засевшей в нем; И тем не менее где-то какая-то иголочка в самой глубине души покалывала председателя. Это была иголочка беспокойства; Затем, мгновенно, как будто из мозга выхватили иголку, утих висок (о Маргарите); И память Мастера, беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать.

6) деривационный повтор, или повтор слов, построенных по одной и той же словообразовательной модели (случаи его в этом романе Булгакова немногочисленны): Ни *дуновения* ветерка, ни *шевеления* облака; Тут опять *закачались* и *запрыгали* язычки свечей, *задрезжала* посуда на столе.



**II. Повтор синтаксических конструкций одной структуры или их частей,** имеющих одинаковую структуру (часто во взаимодействии с семантическим или лексическим повтором), или **параллелизм**: Молчали комнаты в подвале, молчал весь маленький домишко застройщика, и тихо было в глухом переулке; Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся непосильный груз, тот это знает.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какие аспекты композиции текста становятся объектом филологического анализа?
2. Что называется архитектурой?
3. Дайте определение внутренней и внешней композиции текста.
4. Назовите виды членения текста.
5. Разграничьте понятия «семантическая цепочка», «семантическая композиция», «семантическая оппозиция».
6. Каковы функции повтора и параллелизма в тексте?

## **Тема 4. Интертекстуальные связи литературного произведения**

### **Лекция 5. Интертекстуальные связи литературного произведения**

**Аннотация:** Тема посвящена понятию «интертекст» и роли интертекстуальных связей в художественном тексте.

**Ключевые слова:** текст претекст, интертекст, метатекст.

#### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

#### **Источники информации:**

1. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С.66–74.
2. Горшков А.И. Русская стилистика: Учеб. пособие. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2001. – С. 69–102.
3. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 223–241.

### **Глоссарий**

**Гипертекст** – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов.

**Интертекст** – основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам.

**Метатекст** — это процесс соотношения основного текста с собственными претекстами (приставка «мета-» значит «о», т. е. текст о тексте), произведения, в рамках которых предметом для читателя становятся, во-первых, фикциональная (условная) реальность персонажей, во-вторых, процесс ее создания, и является категорией современного литературоведения, лингвистики, семиотики, культурологии.

**Прецедентный текст** (претекст) – это текст, являющийся элементом культурной памяти народа и регулярно используемый в других текстах.

### **Вопросы для изучения:**

1. Интертекст.
2. Функции интертекстуальных включений.
3. Виды интертекстуальных включений.
4. Жанры произведений с межтекстовыми связями.

## **Интертекстуальность как феномен культуры и искусства**

**Интертекстуальность** (термин введен Юлией Кристевой) – общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут явно или неявно ссылаться друг на друга. Другим распространенным термином-синонимом данного явления является термин «межтекстовые связи». Различные проявления интертекстуальности известны с незапамятных времен. Как сказал Станислав Ежи Лец: "Обо всем уже сказано. К счастью, не обо всем подумано". Сфера бытования интертекстуальности много шире. Во-первых, она присуща всем словесным жанрам, а не только художественным произведениям. Во-вторых, интертекстуальность имеет место и в текстах, построенных средствами иных, нежели естественный язык, знаковых систем (произведения изобразительного искусства, архитектура, музыка, театр, кинематограф). Например, известный фильм К.Тарантино «Криминальное чтиво» почти целиком скомпонован из сюжетных, жанровых и изобразительных цитат.

Выделяют несколько типов интертекстуальных отношений. Жерар Женетт предлагает следующие пять типов взаимодействия текстов:

- интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);
- паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;
- метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст;
- гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
- архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

Интертекстуальные включения в речи и тексте выполняют несколько функций.

**Экспрессивная** функция. Автор текста посредством интертекстуальных ссылок сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах. Подбор цитат, характер аллюзий – все это в значительной мере является (иногда невольно) немаловажным элементом самовыражения автора.

**Апеллятивная** функция. Ссылки к каким-либо текстам в составе определенного текста могут быть ориентированы на того, кто в состоянии интертекстуальную ссылку узнать, оценить её необходимость.

**Апеллятивная** функция и **Фатическая** (контактоустанавливающая) функция соединяются в опознавательную функцию установления между автором и адресатом отношений "свой/чужой": обмен интертекстами при общении и выяснение способности коммуникантов их адекватно распознавать позволяет установить общность их культурной принадлежности, идеологических и социальных ориентиров.

**Поэтическая** функция. Опознание интертекстуальных ссылок в форме увлекательной игры, своего рода разгадывание шарады, кроссворда. Например, жители России без труда опознают такие цитаты, как «Восток – дело тонкое» или «Павлины, говоришь?» из фильма «Белое солнце пустыни» или «Если я встану, ты ляжешь» из фильма «Операция Ы».

**Референтивная** функция интертекстуальных ссылок – функция передачи информации о внешнем мире. Отсылка к другому тексту потенциально влечет активизацию информации, содержащейся в "другом" тексте (претексте).

**Метатекстовая** функция. Для читателя, опознавшего некоторый фрагмент текста как ссылку на другой, всегда существует выбор: либо продолжать чтение, считая, что этот фрагмент ничем не отличается от других фрагментов данного текста, либо обратиться к некоторому тексту-источнику, благодаря которому опознанный фрагмент в системе читаемого текста выступает как смещенный. Для понимания этого фрагмента необходимо определить связь с текстом-источником при помощи исходного текста, выступающего тем самым по отношению к данному фрагменту в метатекстовой функции.

Таким образом, интертекстуальное отношение представляет собой одновременно и конструкцию "текст в тексте", и конструкцию "текст о тексте". В строках А.Ахматовой из первого варианта «Поэмы без героя» (Но мне страшно: войду сама я, / Шаль воспетую не снимая, / Улыбнусь всем и замолчу) обнаруживаются элементы текста А.Блока, посвященного А.Ахматовой: "Красота страшна" – Вам скажут, – / Вы накинете лениво / Шаль испанскую на плечи... С другой стороны, текст Ахматовой сам представляет собой новый текст о тексте Блока, т.е. является по отношению к нему метатекстом, а текст Блока по отношению к ахматовскому – претекстом (текстом-предшественником) и подтекстом. Межтекстовое пространство, объединяющее претексты и «новый», «младший» текст, понимается достаточно широко: оно включает не только собственно тексты литературных произведений, но и устойчивые жанровые формы, сюжетные схемы, архетипические образы и образные формулы, «чужие» высказывания, связанные с тем или иным культурным кодом. Так, в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» высказывания персонажей отсылают к идеям, утратившим на рубеже XIX–XX вв. прежнюю влияние и высоту».

### **Интертекстуальные включения в художественном тексте**

Интертекстуальные элементы в составе художественного произведения разнообразны. Сами по себе понятия и термины, которые будут предметом рассмотрения, известны давно, но как приемы межтекстовых связей, то есть способы отсылки читателя к какому-либо иному тексту, стали осмысляться и обобщаться относительно недавно. К ним относятся:

1) **Заглавие**, отсылающее к другому произведению («Белеет парус одинокий...» В.Катаев, «Пара гнедых» В.Тендряков (название романа на слова А.Апухтина)).

2) **Цитата** (с атрибуцией и без атрибуции) в составе текста.

3) **Аллюзия**. Под аллюзией обычно понимается соотнесение описываемого с каким-либо устойчивым понятием или выражением литературного, исторического, мифологического характера (например, я

умываю руки). С этой точки зрения показательное стихотворение П.Вяземского «Простоволосая головка», где игривая девушка и ее «головка» аллюзивно сравниваются с поэзией А.Пушкина и ее музой:

*Все в ней так молодо, так живо,  
Так не похоже на других,  
Так поэтически игриво,  
Как Пушкина веселый стих.*

<...>

*Она дитя, резвушка, мальчик,  
Но мальчик, всем знакомый нам,  
Которого лукавый пальчик  
Грозит и смертным, и богам.*

В данных строках очевидно соотнесение с текстом «Евгения Онегина», где содержится фрагмент «шалун уж заморозил пальчик». Однако в пушкинском тексте расстановка актантов (участников ситуации) совсем иная: Шалун уж заморозил пальчик: / Ему и больно и смешно, / А мать грозит ему в окно..., а слово «мальчик», появляющееся у Вяземского и рифмующееся со словом «пальчик», содержит отсылку уже к другому тексту Пушкина – поэме «Домик в Коломне», где речь идет о четырехстопном ямбе (*Мальчикам в забаву / Пора б его оставить*) – том стихотворном размере, которым написан «Евгений Онегин».

4) **Реминисценция.** В литературном произведении отголосок другого произведения как сознательный прием – употребление какого-то слова, словосочетания, предложения, рассчитанное на память и ассоциативное восприятие читателя (слушателя). Например: «Я пережил и многое и многих» (П. А. Вяземский) — «Я изменял и многому и многим» (В. Я. Брюсов). Знаменитые строки лермонтовского «Демона»:

*И на челе его высоком  
Не отразилось ничего –*

почти дословно повторяют пушкинского «Кавказского пленника» (у Пушкина «не изменялось ничего»).

5) **Эпиграф-цитата.** Такого рода эпиграф не только предваряет произведение, но и связывает его с тем произведением, из которого он взят.

6) **«Текст в тексте».** К данному приему можно отнести, во-первых, использование в произведении какого-либо текста целиком, во-вторых, пересказ чужого текста, включенный в новое произведение. Например, Пушкин включил в «Дубровского» без малейших изменений полный текст подлинного судебного решения по делу между подполковником Крюковым и поручиком Муратовым. Автор заменил только имена.

7) **«Точечные цитаты».** К этой группе относятся, во-первых, «повторяющиеся образы», то есть имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст, во-вторых, указания на «круг чтения героев», который имеет значение для создания образов героев. Например:

*Стал вновь читать он без разбора.*

*Прочел он Гиббона, Руссо,*

*Манзони, Гердера, Шамфора,*

*Madame de Staël, Биша, Тиссо,*

*Прочел скептического Бея,*

*Прочел творенья Фонтенеля,*

*Прочел из наших кой-кого,*

*Не отвергая ничего... (А.Пушкин. Евгений Онегин).*

В зависимости от того, связано интертекстуальное включение со всем произведением или только с решением конкретной художественной задачи произведения, произведения, имеющие отсылки к другому тексту, можно распределить на две группы.

Одну группу составляют произведения, межтекстовые связи которых указаны, определены, «заданы» заранее или жанром, или цитатным заглавием, или эпиграфом, или цитатой в тексте, или специальным указанием автора,

содержащимся в тексте. В этих случаях можно говорить о «заданных» межтекстовых связях, причем межтекстовых связях указанных, объявленных. Но «заданные» межтекстовые связи могут быть и не указаны прямо, непосредственно, однако предусмотрены замыслом автора и выражены косвенно определенными средствами. Такого рода межтекстовые связи иногда раскрываются самими авторами в одновременных или позднейших пояснениях к произведению, иногда выявляются с помощью специального анализа. «Заданные» межтекстовые связи, как правило, охватывают всё произведение или его наиболее значительную часть.

Другую группу составляют произведения, обычно объемные, в которых межтекстовые связи используются для решения конкретных художественных задач данного композиционного отрезка. Здесь нет «заданности», приемы межтекстовых связей используются свободно; теоретически вместо приема межтекстовых связей может быть использован какой-либо другой художественный прием. В этих случаях можно говорить о «свободных» межтекстовых связях. «Свободные» межтекстовые связи присутствуют в очень многих пространственных текстах, выступая как одно из средств художественной выразительности и изобразительности.

В этой группе есть жанры, которые изначально предусматривают обращение к различным текстам как к своим источникам. Это центон и разного рода «цитатные» произведения.

**Центон** (от лат. cento — одежда или покрывало, сшитые из лоскутов) — стихотворение, составленное из разных строк одного или нескольких поэтов. Центоны составлялись издавна (например: из отдельных стихов Вергилия). В наше время центон может рассматриваться только как вид литературной игры, поэтическая шутка. Поскольку центон должен иметь какой-то общий смысл и хотя бы относительную композиционную связанность, сделать его из рифмующихся строк не просто, хотя и не безмерно трудно. В «Краткой литературной энциклопедии» как пример центона приведена эпиграмма на А.Жарова из книги И.Сельвинского «Записки поэта».



*Буду петь, буду петь, буду петь* (С.Есенин).

*Многоярусный корпус завода* (А.Блок).

*И кобылок в просторах свободы* (Н.Некрасов).

*Чтоб на блоке до Блока вскрипеть* (С.Кирсанов).

**«Цитатное» произведение.** По принципу цитона могут быть составлены не только стихотворные, но и прозаические и драматургические произведения. Способы цитации в «цитатных» произведениях могут быть разнообразными, а «цитатность» — не абсолютной. Между цитатами могут быть авторские связки, и если они обширны, то «цитатное» произведение приближается к произведению со «свободными» межтекстовыми связями.

Центоны и «цитатные» произведения объединяются тем, что могут иметь много разных источников и представляют собой литературные шутки или — в определенных случаях — литературные опыты, эксперименты.

**Переложение.** Известно, что в 1743 г. Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков состязались в переложении 143-го псалма. С этого началась традиция переложения псалмов в русской поэзии, живущая до сих пор. Но перелагались и перелагаются не только псалмы и другие религиозные тексты, но и самые разные произведения, не связанные с религиозными источниками. Степень близости переложения к источнику может колебаться в очень широких пределах. Поэтому переложения трудно отделить от заимствования и переработки тем и сюжетов. При всем многообразии источников переложений среди них наиболее внушительный корпус все же составляют библейские и другие религиозные источники. («Суламифь» Куприна, «Ода, выбранная из Иова» Ломоносова и др.).

**Парафраза** (от греческого *paraphrasis* — пересказ). Так называется: 1) сокращенное изложение большого художественного произведения; 2) изложение текста другими словами, обычно прозаического — стихами. Под парафразой понимаются разновидности переложения

**«Межтекстовый импульс».** Речь идет о тех случаях, когда какое-либо произведение или его фрагмент, даже отдельное предложение, стихотворная строчка дает импульс, толчок к созданию другого произведения. При этом созданное в результате такого импульса произведение может быть мало связано сюжетно и тематически с произведением-источником. Типичный пример – стихотворение в прозе И.Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...» которое начинается так:

*«Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти:*

*Как хороши, как свежи были розы...*

*Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове все звенит да звенит:*

*Как хороши, как свежи были розы...»*

Строчки взяты из стихотворения И.Мятлева «Розы», в котором говорится о внезапной смерти молодой девушки. Тургенев подчеркивает, что стихотворение им забыто, запомнилась только строчка как символ ушедшей молодости и напоминание о старости. И только самый конец стихотворения:

*Мне холодно... Я зябну... и все они умерли... умерли...*

*Как хороши, как свежи были розы*

Тургенева обозначает некоторую связь с заключительными строками И.Мятлева:

*И где ж она?... В погосте белый камень,*

*На камне - роз моих завянувший венок.*

**«Параллельная»** межтекстовая связь. Одно словесное произведение может явиться не только толчком, импульсом к созданию другого словесного произведения, но и тематической и композиционной основой для него. В этих случаях можно говорить, что одно произведение построено параллельно другому. Примером может служить рассказ И.Бунина «В одной знакомой

улице». И.Бунин цитирует (правда, неточно) строки и строфы стихотворения Я.Полонского «Затворница» и параллельно ведет своё повествование:

*«Осенней парижской ночью шел по бульвару в сумраке от густой, свежей зелени, под которой металлически блестели фонари, чувствовал себя легко, молодо и думал:*

*В одной знакомой улице  
Я помню старый дом  
С высокой темной лестницей,  
С завешенным окном...*

*– Чудесные стихи! И как удивительно, что все это было когда-то и у меня! Москва, Пресня, глухие снежные улицы, деревянный мещанский домишко – и я, студент, какой-то тот я, в существование которого теперь уже не верится...*

*Там огонек таинственный  
До полночи светил...*

*– И там светил. И мела метель, и ветер сдувал с деревянной крыши снег, дымом развеивал его, и светилося вверху, в мезонине, за красной ситцевой занавеской...».*

**«Тематико-композиционная»** межтекстовая связь. Эту связь можно наблюдать в произведениях, которые по тематике, содержанию и композиции соотнесены с каким-либо другим или другими произведениями. Такая соотносительность может быть совершенно очевидной, открытой, обозначенной заглавием, эпиграфом и т. п., а может быть и неявной, малозаметной. Например, статья А.Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург» совершенно четко и по построению, и по содержанию соотнесена с книгой Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».

**«Продолжение».** Своеобразный тип межтекстовых связей представлен в произведениях, которые продолжают произведения других авторов.

Типы «заданных» межтекстовых связей очень многообразны. Иногда как типы межтекстовых связей упоминаются инсценировка и экранизация. О

межтекстовых связях можно говорить, если имеется в виду переделка повествовательного произведения в пьесу или сценарий.

**«Контрапункт»** словесных рядов в «заданных» межтекстовых связях. Контрапункт — музыкальный термин, означающий одновременное гармоническое звучание и развитие двух или нескольких самостоятельных мелодических линий (голосов). Этот термин можно применить и для обозначения параллельного развития словесных рядов в произведениях словесности, связанных «заданными» межтекстовыми отношениями. Контрапункт словесных рядов может быть открытым и скрытым.

В анализе межтекстовых связей важно не столько выделение и определение тех или иных приемов и типов, сколько наблюдение за возникающим открытым или скрытым контрапунктом словесных рядов в соотнесенных произведениях.

### **«Свободные» межтекстовые связи**

На первое место в «свободных» межтекстовых связях выступает прием. И прием, и его источник свободно выбираются автором для решения конкретных художественных задач и выполняют эти задачи, как правило, в пределах ограниченного отрезка произведения, а не на всем его протяжении. «Свободные» межтекстовые связи могут быть представлены как в объемных, так и в кратких произведениях.

Если объемное произведение насыщено «свободными» связями, то оно приближается к «цитатному» произведению.

В рамках филологического анализа литературного произведения ограничиваются, как правило, только рассмотрением фрагментов интертекста и отдельных интертекстуальных связей. Развернутый же интертекстуальный анализ должен отвечать двум обязательным условиям: во-первых, с точки зрения Ю. Кристевой, литературное произведение должно последовательно рассматриваться «не как точка, но как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма — самого писателя,

получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным текстом», во-вторых, текст должен рассматриваться как динамическая система: «Любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста... Поэтический язык поддается, как минимум, двойному прочтению».

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Понятие интертекстуальности как свойства, категории текста.
2. Какие функции выполняют интертекстуальные включения в речи и тексте?
3. В каких отношениях к тексту находятся претекст, метатекст и гипертекст?
4. Способы отсылки читателя к какому-либо иному тексту (приёмы межтекстовых связей).
5. «Заданные» и «свободные» межтекстовые связи.

### **Тема 5. Художественное время, художественное пространство**

#### **Лекция 6. Художественное время, художественное пространство**

**Аннотация:** Данная тема посвящена рассмотрению категорий времени и пространства в тексте художественного произведения.

**Ключевые слова:** время, пространство, хронотоп, виды времени, пространство, формы пространства, позиция повествователя.

#### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

#### **Источники информации:**

1. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С.165–191.

2. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 121–166.

### **Глоссарий**

**Концепт** – единица коллективного сознания, которая отражает предмет реального или идеального мира и хранится в национальной памяти носителей языка в вербализованной форме. Он выражается отдельными словами и словосочетаниями, фразеологическими единицами и др. Для передачи конкретного концепта, который связан с устойчивым чувственным образом, достаточно значения отдельного слова, активизирующего данный образ («дорога», «свадьба», «справедливость»).

**Концепция** – определённый способ понимания, трактовки каких-либо явлений, система взглядов на явления в мире, в природе, в обществе.

**Художественное время** – это последовательность в описании событий, субъективно воспринимаемых.

**Художественное пространство** – индивидуальная модель мира данного автора, выражение его пространственных представлений.

**Темпоральная структура** – совокупность всех временных планов повествования и отношений между ними.

**Одномерность** – линейная последовательность событий, генетически связанных между собой.

**Необратимость** – свойство времени, означающее однонаправленное изменение от прошлого к будущему.

**Бытийные предложения** – предложения, утверждающие существование в мире или его фрагменте объектов.

### **Вопросы для изучения:**

1. Хронотоп. Время текста, его типы.
2. Языковые средства, выражающие время.
3. Этапы анализа временной структуры текста.
4. Пространство текста, его типы.

5. Языковые средства, формирующие пространство.
6. Этапы анализа пространственной структуры текста

### **Хронотоп. Художественное время**

Время и пространство – существенные и универсальные свойства материального мира. Текст как продукт и отражение некоторых фрагментов реальной действительности не может не обладать категориями времени и пространства, которые существуют в тексте неразрывно, в совокупности, и взаимосвязаны друг с другом. «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» (М.М.Бахтин). Таким образом, **хронотоп** – это комплексная текстовая категория, объединяющая категории текстового времени и текстового пространства.

Время как особая категория, «четвертое измерение действительности», рассматривается в философии, лингвистике, литературоведении. Определим понятия, используемые при характеристике категории времени. Реальное время отражается в тексте через **субъективное, перцептуальное**. Синтез отраженного реального и перцептуального времени с преобладающей ролью первого называется **объективным временем** текста. Преобладание субъективного даст **перцептуальное время** текста. Возможно также наличие **концептуального** времени, под которым понимается отражение реального времени на уровне идеальных сущностей, выведенных на базе анализа реальности, – концептов и концепций.

Объективное и концептуальное время в тексте различаются точкой отсчета и различным уровнем соотнесенности с действительностью. Точка отсчета – важное понятие темпоральной структуры текста, именно от точки отсчета возможно выстраивание временных взаимосвязей, направленных как в прошлое, так и в будущее. Точка отсчета может носить объективный (относиться к реальному времени) или условный (относиться к концептуальному времени) характер.

### Художественное время

**Художественное время** – это последовательность в описании событий, субъективно воспринимаемых. Такое восприятие времени становится одной из форм изображения действительности, когда по воле автора изменяется временная перспектива. Причем временная перспектива может смещаться, прошедшее – мыслиться как настоящее, а будущее – предстать как прошедшее и т.п. Наблюдаются и другие нарушения временного порядка в тексте – **ахронии**. Они проявляются как ретроспекция, или возврат к уже обозначенному, изображенному событию, взгляд в прошлое, и как проспекция – то есть взгляд в будущее.

Типы времени в произведении:

- 1) время **циклическое** – последовательность однотипных событий, жизненных кругов, вращение по кругу, неразличение начала и конца. Это обобщенное время, повторяющееся и непреходящее;
- 2) время **линейное** – однонаправленное поступательное движение событий, с идеей начала, конца, развития. Важные признаки времени: неповторимость, конкретность и единичность событий.
- 3) **«разом данное»** время – «настоящее», «прошлое» и «будущее» мыслятся как бы разом, одновременно данными сознанию человека и одновременно присутствующими в определенной его действительности.

### Языковые средства выражения времени

Художественное время опирается на определенную систему **языковых средств**. Это:

система видовременных форм глагола, их последовательность и противопоставление, транспозиция (переносное употребление) форм времени,

лексические единицы с темпоральной семантикой, падежные формы со значением времени, хронологические пометы,

синтаксические конструкции, которые создают определенный временной план (например, номинативные предложения представляют в тексте план настоящего),



имена исторических деятелей, мифологических героев, номинации исторических событий.

Особое значение для художественного времени имеет функционирование глагольных форм, от их соотнесенности зависит преобладание статики или динамики в тексте, убыстрение или замедление времени, их последовательность определяет переход от одной ситуации к другой, и, следовательно, движение времени. Ср., например, следующие фрагменты рассказа Е.Замятина «Мамай»: *По незнакомому Загородному потерянно бродил Мамай. Пингвины крылышки мешали; голова висела, как кран у распявшегося самовара...*

*И вдруг вздернулась голова, ноги загарцевали двадцатипятилетние...*

Формы времени выступают как сигналы различных субъектных сфер в структуре повествования, например: Глеб **лежал** на песке, подперев голову руками, было тихо, солнечное утро. Нынче он не работал в своем мезонине. Все кончилось. Завтра **уезжают**, Элли **укладывается**, все перебуравлено. Опять Гельсингфорс... (Б. Зайцев. Путешествие Глеба).

Функции видовременных форм в художественном тексте во многом типизированы. Как отмечает В.В. Виноградов, повествовательное («событийное») время определяется прежде всего соотношением динамичных форм прошедшего времени совершенного вида и форм прошедшего несовершенного, выступающих в процессуально-длительном или качественно-характеризующем значении. Последние формы соответственно закреплены за описаниями.

### **Этапы анализа художественного времени**

**Анализ художественного времени** включает следующие основные моменты:

1) определение особенностей художественного времени в рассматриваемом произведении:

— одномерность или многомерность;

— обратимость или необратимость;

- линейность или нарушение временной последовательности;
- 2) выделение в темпоральной структуре текста временных планов (плоскостей), представленных в произведении, и рассмотрение их взаимодействия;
  - 3) определение соотношения авторского времени (времени повествователя) и субъективного времени персонажей;
  - 4) выявление сигналов, выделяющих эти формы времени;
  - 5) рассмотрение всей системы временных показателей в тексте, выявление не только их прямых, но и переносных значений;
  - 6) определение соотношения времени исторического и бытового, биографического и исторического;
  - 7) установление связи художественного времени и пространства.

### **Пространство текста**

**Текстовое пространство (локальность)** – категория, представляющая собой неотъемлемое свойство всех объектов действительности, поэтому пространственные характеристики приписываются и тем объектам, которые сами по себе не имеют пространственной природы (например, концептам и концепциям).

Соотношение понятий «пространство» и «текст» сложно и многомерно:

- 1) текст отражает определенный фрагмент действительности;
- 2) текст обладает пространственными характеристиками в материальном мире.

В.Н. Топоров отмечает: «...текст пространственен (то есть он обладает признаком пространственности, размещается в «реальном» пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих основной фонд человеческой культуры) и пространство есть текст (то есть пространство как таковое может быть понято как сообщение)». При этом соотношение пространство – текст различно как для разных видов пространства, так и для разных видов текста.

**Художественное пространство** – это индивидуальная модель мира данного автора, выражение его пространственных представлений (Ю.Лотман). Это мир, в котором размещаются персонажи и совершается действие.

Типы пространства произведения:

- 1) психологическое пространство (погруженность во внутренний мир субъекта);
- 2) близкое к реальному географическое пространство (конкретное место, обжитая среда);
- 3) точечное, внутренне ограниченное пространство (дом, палата и т.п.);
- 4) фантастическое пространство, наполненное нереальными существами и событиями;
- 5) космическое пространство, далекое от человека (планеты);
- 6) социальное пространство (свое для человека пространство, в котором протекает его жизнь).

### **Языковые средства выражения пространства**

Базовые единицы поля локальности в языке – это категориальные лексические единицы **место** и **пространство** и другие слова разных частей речи с локальной семантикой (*находиться, широкий, далеко*). В целом же пространственные отношения в тексте и указания на различные пространственные характеристики выражают следующие **языковые средства**:

синтаксические конструкции со значением местонахождения,

бытийные предложения,

предложно-падежные формы с локальным значением,

глаголы движения,

глаголы со значением обнаружения признака в пространстве,

наречия места,

предлоги с пространственным значением,

топонимы,

географические термины,

слова со значением локальности (верх, низ, сторона, поверхность и др.).

Например: *Переправа через Иртыш. Пароход остановил паром... На другой стороне степь: юрты, похожие на керосиновые цистерны, дом, скот... С той стороны едут киргизы...* (М.Пришвин); *Через минуту они прошли*

*сонную конторку, вышли на глубокий, по ступицу, песок и молча сели в запыленную извозчичью пролетку. Отлогий подъем в гору среди редких кривых фонарей... показался бесконечным...* (И.А. Бунин).

Точная пространственная адресация облегчает восприятие художественного текста, настраивает читателя на информацию определенного рода. Обычно она дается в начале художественного произведения или текстового фрагмента и очень часто выполняет функцию заглавия, например: "Обрыв" (И. Гончаров), "Вишневый сад", "Дом с мезонином" (А. Чехов), "Угрюм-река" (В. Шишков), "Бахчисарайский фонтан" (А. Пушкин) и др.

Топонимы вне текста уже содержат информацию об определенном пространстве. Так, читатель, обратившись к книге Н. Гумилева "Шатер", уже только по названиям стихотворений этого цикла будет иметь представление об их содержании: "Красное море", "Египет", "Сахара", "Суэцкий канал" и др. Топонимы могут быть нацелены и на будущее или могут быть знаками фантастического, еще не освоенного человеком и незнакомого ему мира ("Остров Утопия" (Т. Мор), "Город Солнца" (Т. Кампанелла), "Марсианские хроники" (Р. Брэдли), "Волшебник Изумрудного Города" (А. Волков). Топонимы и лексика с пространственным значением, характерная для конкретных произведений, в дальнейшем вбирают в себя содержание всего текста и приобретают символическое значение, становясь знаками тех или иных исторических событий, изображенных в тексте, например: "Дом на набережной" (Ю. Трифонов), "Петербург" (А. Белый), "Тихий Дон" (М. Шолохов), "Тамань" (М. Лермонтов), "Кавказский пленник" (Л. Толстой).

Выделяют два типа структуры пространства. Для **монотопической** структуры пространства характерно описание конкретного места и ближайшей окрестности. Это тип замкнутого пространства. Для **политопической** структуры характерны две или более точек локализации событий с расстоянием между ними, которое должно быть измерено и преодолено (далеко – близко, верх – низ, здесь – там).

*Рощи пальм и заросли алоэ,  
Серебристо-матовый ручей,  
Небо, бесконечно голубое,  
Небо, золотое от лучей.*

*И чего еще ты хочешь, сердце?  
Разве счастье – сказка или ложь?  
Для чего ж соблазнам иноверца  
Ты себя покорно отдаешь?*

*Разве снова хочешь ты отравы,  
Хочешь биться в огненном бреду,  
Разве ты не властно жить, как травы  
В этом упоительном саду?*

Политопическая структура стихотворения Н.Гумилева создается совмещением изображения географического открытого пространства (*рощи пальм; заросли алоэ; небо, бесконечно голубое*) и психологического замкнутого пространства, локализатором которого является изображенный в стихотворении образ сердца.

Пространственные позиции повествователя и персонажа могут а) совпадать и б) не совпадать. (См. ниже анализ пространства в рассказе В.Шукшина «Срезал»).

### **Этапы анализа пространства текста**

**Анализ пространственных отношений** в художественном произведении предполагает:

- 1) определение пространственной позиции автора (повествователя) и тех персонажей, чья точка зрения представлена в тексте;
- 2) выявление характера этих позиций (динамическая – статичная; сверху–снизу, с «птичьего полета» и пр.) в их связи с временной точкой зрения;

- 3) определение основных пространственных характеристик произведения (место действия и его изменение, перемещение персонажа, тип пространства и др.);
- 4) рассмотрение основных пространственных образов произведения;
- 5) характеристика речевых средств, выражающих пространственные отношения. Последнее соответствует всевозможным этапам анализа, составляет основу.

**Художественное пространство** неразрывно связано с **художественным временем**. Взаимосвязь времени и пространства в художественном тексте выражается в следующих основных аспектах:

- 1) две одновременные ситуации изображаются в произведении как пространственно раздвинутые, соположенные (см., например, «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого, «Белую гвардию» М. Булгакова);

- 2) пространственная точка зрения наблюдателя (персонажа или Повествователя) является одновременно и его временной точкой зрения, при этом оптическая точка зрения может быть как статичной, так и подвижной (динамичной): *...Вот и совсем выбрались на волю, переехали мост, поднялись к шлагбауму — и глянула в глаза каменная, пустынная дорога, смутно белеющая и убегающая и бесконечную даль...* (И.А. Бунин. Суходол);

- 3) временному смещению соответствует обычно пространственное смещение (так, переход к настоящему повествователя в «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина сопровождается резким смещением пространственной позиции: *Целая жизнь прошла с тех пор. Россия, Орел, весна... И вот, Франция, Юг, средиземные зимние дни. Мы... уже давно в чужой стране*);

- 4) убыстрение времени сопровождается сжатием пространства (см., например, романы Ф.М. Достоевского);

- 5) замедление времени может сопровождаться расширением пространства, отсюда, например, детальные описания пространственных координат, места действия, интерьера и пр.;

б) течение времени передается посредством изменения пространственных характеристик. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Так, в повести А.М. Горького «Детство», в тексте которой почти отсутствуют конкретные темпоральные показатели (даты, точный отсчет времени, приметы исторического времени), движение времени отражается в пространственном перемещении героя, вехами его служат переезд из Астрахани в Нижний, а затем переезды из одного дома в другой, ср.: *К весне дядья разделились... а дед купил себе большой интересный дом на Полевой; Дед неожиданно продал дом кабатчику, купив другой, по Канатной улице;*

7) одни и те же средства могут выражать и временные, и пространственные характеристики, см., например: *...обещались писать, никогда не писали, все оборвалось навсегда, началась Россия, ссылки, вода к утру замерзала в ведре, дети росли здоровые, пароход по Енисею бежал ярким июньским днем, и потом был Питер, квартира на Лиговке, толпы людей во дворе Таврического, потом фронт был три года, вагоны, митинги, пайки хлеба, Москва, «Альпийская Коза», потом Гнездиковский, голод, театры, работа в книжной экспедиции... (Ю.Трифонов. Был летний полдень).*

Для воплощения мотива движения времени регулярно используются метафоры и сравнения, содержащие пространственные образы, например: *Вырастала уходящая вниз длинная лестница из дней, о которых никак нельзя сказать: «Прожиты». Они проходили вблизи, чуть задевая за плечи, и по ночам... отчетливо видно было: зигзагом шли все одинаковые, плоские ступени (С.Н.Сергеев-Ценский. Бабаев).*

Осознание взаимосвязи пространства-времени позволило выделить категорию **хронотопа**, отражающую их единство (автором данного понятия явился М.М.Бахтин).

Обратимся к стихотворению Н.Гумилева «Свидание» и представим краткий анализ времени и пространства в его тексте.

*Сегодня ты придешь ко мне,*

*Сегодня я пойму,  
Зачем так странно при луне  
Остаться одному.*

*Ты остановишься, бледна,  
И тихо сбросишь плащ.  
Не так ли полная луна  
Встает из темных чащ?*

*И, околдованный луной,  
Окованный тобой,  
Я буду счастлив тишиной,  
И мраком, и судьбой.*

*Так зверь безрадостных лесов,  
Почуявший весну,  
Внимает шороху часов  
И смотрит на луну,*

*И тихо крадется в овраг  
Будить ночные сны,  
И согласует легкий шаг  
С движением луны.*

*Как он, и я хочу молчать,  
Тоскуя и любя,  
С тревогой древнею встречать  
Мою луну, тебя.*

*Проходит миг, ты не со мной,*



*И снова день и мрак,  
Но, обожженная луной,  
Душа хранит твой знак.*

*Соединяющий тела  
Их разлучает вновь.  
Но, как луна, всегда светла  
Полночная любовь.*

Художественное время. Поскольку герой только ждет свидания и надеется на то, что оно состоится, один из основных способов выражения времени здесь – формы будущего времени (*придешь, пойму, остановишься, я буду счастлив*). Формы настоящего времени также присутствуют (в описании зверя, крадущегося по лесу, а затем и в описании состояния и желаний героя): *внимает, смотрит, крадется, согласует, я хочу молчать, хочу встречать тебя, проходит миг, душа хранит твой знак* и т.д. Настоящее время обозначает, с одной стороны, действительно настоящий момент, а с другой – вечное время, вселенское, то, что происходит всегда и пребывает вне времени, являя собой закономерности: *Соединяющий тела / Их разлучает вновь, / Но, как Луна, всегда светла/ Полночная любовь*. Соединение в одном тексте настоящего и будущего времени прекрасно передает ситуацию волнения, ожидания, желания того, чтобы желаемое стало реальностью.

Художественное пространство. С одной стороны, мы наблюдаем в стихотворении пространство, замкнутое в субъекте, психологическое (*И, околдованный луной, / Окованный тобой, / Я буду счастлив тишиной, / и мраком, и судьбой*), с другой – пространство космическое, в котором царствует Луна, независимая от людей. Эти два пространства – предельно суженное и предельно расширенное – находятся в гармонии и уподобляются друг другу. Наименований каких-либо конкретных географических объектов нет, *темные чащи* и *безрадостные леса* – это скорее объекты огромного вселенского

пространства, «подлунного» мира, и *шорох часов*, которому внимает зверь, это тоже величина вселенского порядка, «время мира».

Другой краткий пример анализа времени и пространства текста рассказа В.Шукшина «Срезал».

Темпоральное пространство данного текста наполнено одним событием, изображенным в различных временных планах. В этом небольшом рассказе выявляется представительный класс слов и словосочетаний с темпоральным значением, актуализирующих разные свойства сюжетного времени: его длительность (*долго, два раза, пока, без передышки, за всю свою жизнь, сто раз, сотни раз* и пр.); диалектику времени, движение от прошлого к настоящему и будущему (*тогда, тогда-то – теперь, сейчас – потом, завтра, дальше*); временную фиксированность (*к вечеру, решающая минута, в один прекрасный момент, такой момент*); повторяемость, цикличность (*как всегда, опять, всякий раз*). В данном тексте имеются ахронии: ретроспекции *1812 год, в прошлом году*, проспекция *завтра*. Можно говорить о сложном переплетении различных темпоральных значений, создающих образ многомерного темпорального пространства текста с доминантой циклического кругового движения времени: автор создает в данном рассказе, как уже отмечалось, образ деревенского чудака Глеба Капустина, "мужика ехидного и начитанного", основной страстью которого было «срезать» знатных людей из деревни Новой, когда они приезжали сюда из больших городов погостить. Это событие ("срезывание знатных людей") постоянно повторяется в жизни жителей деревни, что отражается в циклическом характере сюжетного времени. При этом сюжетное время имеет внутреннюю темпоральную динамику.

Временная двуплановость сюжетного времени – циклического и линейного одновременно – задается в первых же абзацах рассказа. С одной стороны, в них фиксируется время изображаемого конкретного события (*Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын. К вечеру узнали подробности... Вечером же у Глеба Капустина на крыльце собрались мужики*); с другой стороны, утверждается его типичность, повторяемость, узнаваемость (*И как-то так*

*повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ - слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, - если земляк интересовался...* Сама структура текстового времени в рассказе имеет круговую форму: в последнем авторском описании употребление наречия *всегда* подчеркивает повторяемость данного события, его типичность: *Глеб усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от знатных людей.*

В рассказе можно отметить следующие особенности организации пространства. Здесь представлен многочисленный ряд слов, составляющих лексическую парадигму с пространственным значением и формирующих образ пространства в данном тексте. Это номинации пространственных координат (впереди, навстречу, тут, далеко, откуда, ввысь, везде, здесь, там, потом), топонимы (деревня Новая, Фили, Москва, Луна. Земля, Север), слова, обозначающие объекты и предметы, заполняющие текстовое пространство (пилорама, изба Агафьи, враждебная улица, дорога, школа, соседняя деревня, стол) и др. Ключевые для создания образа пространства слова повторяются в тексте неоднократно: деревня Новая, крыльцо дома Глеба Капустина, изба Агафьи, стол в избе Агафьи, Луна, тут, там.

Данный рассказ отличается многослойностью образа пространства. В нем находит отражение географическое пространство, которое отличается реалистичностью и точностью описания, что достигается использованием конкретных топонимов (*деревня Новая* и *Москва*), которые организуют **политопическую** структуру пространства в рассказе. Первый топоним появляется сразу в первом абзаце рассказа, передает точную адресацию событий и создает информационный настрой для восприятия содержания: *Деревня Новая – небольшая деревня.* Он является организующим центром, воссоздающим образ обжитой человеком пространственной среды – деревни, которая конкретизируется рядом объектов: *изба бабки Агафьи, стол в ее избе, крыльцо дома Глеба Капустина.* Шукшин выделяет для описания немного

пространственных объектов, но показывает их крупным планом, замедленно, объемно, неоднократно повторяя лексику с одним и тем же пространственным значением в одном текстовом фрагменте.

*Кандидат Константин Иванович встретил гостей радостно, хлопотал насчет стола. Гости скромно подождали, пока бабка Агафья накрыла стол, поговорили с кандидатом...*

*Ну, садитесь за стол, друзья.*

*Все сели за стол. За столом разговор пошел дружнее.*

В данном фрагменте все семь фраз содержат номинации одного и того же пространственного объекта – стола, вокруг которого разворачивается основное событие.

Активно используются глаголы движения и местоположения, сочетающиеся с различными предложно-падежными формами существительных пространственной семантики, что также способствует динамизму представления пространства.

В рассказе реализуется классическая линейная перспектива, так как наблюдается совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Назовите типы художественного времени.
2. Какими языковыми средствами выражается художественное время?
3. Из каких моментов состоит анализ времени произведения?
4. Назовите типы художественного пространства.
5. Какими языковыми средствами выражается художественное пространство?
6. Каковы этапы анализа пространства произведения?
7. В каких аспектах выражается взаимосвязь времени и пространства?

## **Тема 6. Способы выражения авторской позиции в художественном тексте**

### **Лекция 7. Ключевые слова художественного текста**

**Аннотация:** Лекция посвящена рассмотрению ключевых слов в художественном тексте как одному из средств выражения авторской позиции.

**Ключевые слова:** повтор, семантический комплекс, оппозиция, многозначность.

#### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

#### **Источники информации:**

1. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С.324–330.
2. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С.185–194.

#### **Глоссарий**

**Фактологический уровень текста** – собственно событийный уровень, описание событий.

**Концептуальный уровень текста** – знания автора о мире, индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, передаваемый в тексте.

**Парадигматические связи** – (греч. paradeigma – пример, образец), связи в группах слов, объединяемых общностью некоторых существенных признаков (антонимы, синонимические ряды, тематические группы, части речи и др.).

**Синтагматические связи** – (греч. syntagma – соединенное), связи, проявляющиеся в закономерностях сочетания слов друг с другом. Они

выявляются при соединении слов, т.е. в определенных лексических сочетаниях, в тексте.

**Словобразовательные связи** – связи между однокоренными словами, мотивированными друг другом при их образовании, между производной и производящей основами.

**Оппозиция** – противопоставление единиц одного уровня, например, значений слов.

**Вопросы для изучения:**

1. Понятие «ключевые слова».
2. Признаки ключевых слов.
3. Позиции ключевых слов.
4. Семантические комплексы и оппозиции.

**Понятие «ключевые слова»**

В художественном тексте выделяются **ключевые** для выражения его смысла и соответственно для понимания знаки, которые играют особенно важную роль в установлении внутритекстовых семантических связей и организации читательского восприятия. О доминантной роли ключевых слов, применительно к поэтическим произведениям, следующие слова: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение» (А.А.Блок).

Как ключевые знаки в тексте могут выступать не только слова, но и словосочетания и даже предложения.

**Признаки ключевых слов**

Ключевые слова обладают рядом существенных признаков:

1) высокая степень повторяемости данных слов в тексте, частотность их употребления; так, в рассказе И. Бунина «В одной знакомой улице» это слова с общим значением «память»;

2) способность знака конденсировать, свертывать информацию, выраженную целым текстом, объединять «его основное содержание»;

ключевые слова в этом плане уподобляются «тексту-примитиву» – минимальной модели содержания того текста, ключом к которому они служат; этот признак особенно ярко проявляется у ключевых слов в позиции **заглавия**;

3) соотнесение двух содержательных уровней текста: собственно **фактологического** и **концептуального** — и получение в результате этого соотнесения непростого эстетического смысла данного текста.

Высокая степень повторяемости тех или иных лексических единиц, хотя и безусловно значима, еще не делает их ключевыми в тексте. Так, в любом художественном тексте особенно частотны личные местоимения, названия мест действия, глаголы перемещения и конкретного физического действия. Однако далеко не всегда они являются знаками, направляющими читательское восприятие и раскрывающими авторские мысли. Только слова (словосочетания), «сопрягающие» два уровня, два «слоя» текстовой информации, раскрывающие неоднородные, эстетически организованные смыслы, могут быть признаны ключевыми единицами текста. Отсюда такие важнейшие признаки ключевых слов, как их обязательная **многозначность**, **семантическая осложненность**, **реализация в тексте их парадигматических, синтагматических, словообразовательных связей**.

### **Позиции ключевых слов**

Ключевые слова, повторяясь, могут встречаться в любой части текста и не имеют фиксированной, жестко закрепленной в нем позиции. Они нередко концентрируются в начале произведения, а также часто функционируют как заглавия. Однако ключевые слова по-разному распределяются в конкретных текстах, часто не совпадают с заглавием. По-разному (в зависимости от характера текста) решается и вопрос об их количестве.

Если в небольших лирических текстах ключевые знаки могут быть единичными, то в больших по объему текстах используется обычно **группа, ряд** таких слов.

### **Семантические комплексы и оппозиции**

Ключевые слова образуют в тексте семантические комплексы: вокруг них группируются синонимичные им единицы, слова, ассоциативно с ними связанные, наконец, однокоренные слова, повтор которых в том или ином контексте не случаен.

Ключевые слова базируются на повторе, составляют семантическую доминанту текста, а также могут образовывать значимые для его интерпретации сквозные оппозиции.

Рассмотрим ключевые слова в тексте И.С.Шмелева «Солнце мертвых».

Произведение «Солнце мертвых» посвящено событиям Гражданской войны в Крыму. Повествование ведется от первого лица. Повествование пронизано прямыми оценками повествователя, включает, например, эмоционально-страстные обращения к разным адресатам, как внутритекстовым, так и внетекстовым, см., например: *Тогда я нашел тебя, товарищ моей работы, дубовый пенёк... И ты, Лондон гордый, крестом и огнем храни Вестминстерское свое аббатство!*

Действие произведения происходит в остающемся неназванным «беленьком» городке. Текст строится как ряд рассказов, отражающих конкретные впечатления повествователя, и не имеет четко очерченного сюжета: *Не будет конца... Жизнь не знает концов, начал...*

На первый взгляд, произведение Шмелева может восприниматься как серия частных документальных или полудокументальных свидетельств о жизни в Крыму людей, застигнутых стихией революции и Гражданской войны.

Наиболее употребительными в тексте «Солнца мертвых» являются слова *солнце*, *умирать* и его синонимы (*помирать*, *погибать*), *убивать* и его синонимы, *смерть*, *камень* и его производные, *пустыня* (*пустота*, *пустырь*), *кровь*. Перечень наиболее частотных в тексте слов определяет особенности картины мира, изображенного в «эпопее»: это мир, где господствует смерть. Рассмотрим некоторые из ключевых слов.

Повтор наиболее частотных в произведении слов с семой «смерть» (они дополняются в тексте и повтором слова *мертвый*, вынесенного в позицию



заглавия, и употреблением других слов, также относящихся к семантическому полю «смерть»: *гроб, могила, похороны, конец и др.*) определяет **целостность** текста, максимально обобщает изображаемое в нем, соотносит разные его фрагменты и различные сюжетные линии, эстетически преобразует бытовые наблюдения.

Все персонажи «эпопеи» Шмелева оказываются причастными к Смерти. Они или «умирают» (помирают, погибают), или «убивать ходят», ср.: *Закинулся головой, протяжно вздохнул [Кулеш]... и помер. Тихо помер. Так падает лист отживший. — Не знаю, сколько убивают на Чикагских бойнях. Тут дело было проще: убивали и зарывали. А то и совсем просто: заваливали овраги. А то и совсем просто-просто: выкидывали в море.*

И глагол *умирать*, и глагол *убивать* последовательно используются в тексте в формах трех времен: настоящего, прошедшего и будущего. Смерть властвует в трех временных измерениях, и ее власти подчинены даже дети, обычно символизирующие будущее: — *Мы... Коряка... убьем. Камнем убьем!.. — крикнул галчонок и погрозил кулачком* (глава «На Пустой дороге»). Смерть в тексте персонифицируется (см., например: *Смерть у дверей стоит, и будет стоять упорно, пока не уведет всех. Бледной тенью стоит и ждет!*). Сочетаемость глаголов *умирать* и *убивать* расширяется, в результате их семантика усложняется: «убивают», например, *время, мысли, будущее, день*. Расширяется и сфера сочетаемости эпитета *мертвый*: мертвым рисуется море, мертвым представляется уголок сада, см., например: *Мертвое море здесь... Съедено, выпито, выбито — все. Иссакло.*

Семантическая доминанта текста определяет и характер индивидуально-авторских новообразований *смертеный* и *день-смерть*. Экспрессивно-оценочное существительное *смертеный* служит обозначением ребенка: *Я видел смертенюша, выходца из другого мира — из мира Мертвых... За мною стоял, смотрел на меня... смертеный! Это был мальчик лет десяти-восьми, с большой головой на палочке-шейке, с ввалившимися щеками, с глазами страха. На сером лице его беловатые губы присохли к деснам, а синеватые зубы*

*выставили — схватить.* С одной стороны, в основе этого слова лежит метафорическая мотивация («похожий на смерть»), с другой – новообразование имеет семантику «детеныш смерти». Человек будущего мира, появляющийся в финальной главе повествования с символическим заглавием «Конец концов», оказывается «смертенышем». Настоящее же повествователя оценивается им как «день-смерть»: *В тишине рождающегося дня-смерти понятны и повелительны для меня зовы-взгляды.* Составное новообразование *день-смерть* многозначно и характеризуется семантической емкостью: это и день господства Смерти, и день (жизнь), превращающийся в свою противоположность – смерть, и день памяти о мертвых.

Мир смерти, изображенный в «эпопее» Шмелева, одновременно оказывается миром расширяющейся «пустоты». К ключевым словам повествования, кроме единиц семантического поля «смерть», как уже отмечалось, относятся однокоренные лексические единицы *пустырь* – *пустота* — *пустыня*, образующие текстовое словообразовательное гнездо. Их связь и семантическая близость подчеркиваются самим автором при помощи морфемного повтора, объединяющего, например, соседние абзацы одной главы, см. главу «Там, внизу»: Иду мимо Виллы Роз. Все — **пустыня...** Я иду, иду. Пляжем **пустым** иду, **пустырем...**

Ключевые слова этого семантического ряда обозначают конкретные реалии изображаемого пространства и одновременно выражают в тексте как целом концептуально-фактическую информацию. Мир Смерти становится миром пустыни и душ «пустых».

Художественное пространство «Солнца мертвых» динамично: пустота усиливается в нем постепенно. В первых главах повествования ключевые слова этого ряда выступают еще преимущественно в прямых значениях, затем они приобретают значение символическое. Распространение пустоты подчеркивается в авторских характеристиках: так, глава «Конец Павлина» заканчивается фразой *Пустоты все больше*, в главе же «Там, внизу» уже *всё — пустыня.*

«Пустыня» («пустота») связана в тексте и с образом времени. Прошрое оценивается повествователем как борьба с «пустырем», с «камнем». См., например: *Я хочу перенестись в прошлое, когда люди ладили с солнцем, творили сады в пустыне.* Настоящее же изображается как возвращение пустыни и отказ от исторического прогресса: *Я слышу рёвы звериной жизни, древней пещерной жизни, которую знавали эти горы, которая опять вернулась.* В торжествующем «древнем» мире, вернувшемся мире «пещерных предков», расширяющаяся пустыня соседствует с «дремучими» лесами, где *валит-катит Баба-яга помелом след замечает... помелом железным. Шумит-торкает по лесам, метет. Железной метлой метет.* Мотив возвращения в «пещерные» языческие времена определяет появление мифологических образов, однако эти мифологические образы проецируются на современную Шмелеву эпоху: **мифологический образ** «железная метла» Бабы-яги трансформируется в клишированную политическую метафору *помести (врагов) железной метлой: Гудит в моей голове черное слово «метлой железной»? Откуда оно, это проклятое слово? Кто его вымолвил?.. «Помести Крым железной метлой»... Я до боли хочу понять, откуда это?*

Оппозиция, в которую вступает ключевое слово «пустыня»: «пустыня» (пустота) – «живая жизнь» – дополняется, таким образом, оппозицией «железо (источник гибели, смерти) – жизнь». Эти оппозиции взаимодействуют: «железная сила», враг естественного, природного начала, обрекает мир на пустоту, угрожает жизни, солнцу.

Высокой степенью многозначности, многомерности выражаемых им смыслов обладает в «эпопее» ключевое слово *камень*, также связанное с мотивом расширяющейся пустыни. Слово *камень*, во-первых, регулярно выступает в тексте в прямом значении как обозначение деталей крымского пейзажа, см., например: *Ноги избил о камни, выцарапываясь по кручам; Ковыляет по павлиньему пустырю, за балкой, хромая рыжая кляча... Понюхает жаркий камень, отсохшее перекати-поле. Еще ступит: опять камень...* Во-вторых, в слове *камень*, семантика которого в тексте

постепенно расширяется, актуализируется сема «бесстрастие»: *Солнце смеется, невзирая на страдания людей, камень улыбается; ср.: Смотрят на него горы... Я вижу тайную их улыбку — улыбку камня.*

В тексте учитывается также общезыковое переносное значение слов *камень, каменный*: в контекстах, описывающих мучения, голод и смерть, они выражают такие смыслы, как «бесчувственность» и «жестокость». Традиционная метафора *каменное сердце* дополняется индивидуально-авторским сравнением: души пустые и сухие, *как выветрившийся камень*.

Ключевое слово *камень* сближается в тексте со словом *пустыня* и служит средством развертывания мотива борьбы с нею. Победа культуры над хаосом и «пещерной дикостью» — это и победа над «камнем», в изображаемом же Шмелевым мире всё «дичает, год за годом уходит в камень». Камень, таким образом, выступает в тексте и как символ одичания, упадка, гибели нравственных начал. Это слово противопоставляется лексическим единицам «огонь», «свет».

Ключевое слово *камень* в тексте последовательно метафоризируется. Одна из метафор связана с образом повествователя и подчеркивает ненужность и беспомощность человека в страшном мире смерти и утраты души: *Я... Кто такой это — я?! Камень, валяющийся под солнцем. С глазами, с ушами — камень.*

Слово *камень*, как видно, характеризуется наложением и взаимодействием разных смыслов. Употребляясь как символ, оно достигает высокой степени обобщения: *Звери, люди — все одинаковые, с лицами человечьими, бьются, смеются, плачут. Выдернуты из камня — опять в камень.* Камень в тексте не только знак одичания, утраты сострадания, милосердия и достоинства, но и знак спасения. «Камень» может быть «ясным», «благодатным»: *Я благодарно смотрю на горы, затянувшиеся жаркой дымкой. Они уже там теперь! Благодатный камень!.. Хоть шестеро жизнь отбили!*

Таким образом, ключевое слово *камень* обладает концептуальной значимостью и выражает в тексте «Солнца мертвых» различные противопоставленные друг другу смыслы: твердость и надежность камня могут служить антитезой разрушению, упадку, одичанию, жестокости и смерти. Однако именно последние смыслы доминируют в семантической композиции «эпопеи». В одной из ее последних глав появляется совмещенный образ *камня-тьмы*: объединение именно таких компонентов актуализирует в первом из них семы «мрак», «разрушение», «одичание», при этом в соседнем абзаце текста вновь появляется ключевое слово-символ *пустыня*: **Камень забил Огонь. Миллионы лет стоптаны! Миллиарды труда сожрали за один день/ Какими силами это чудо? Силами *камня-тьмы*. Я это вижу, знаю. Синей Кастели нет: черная ночь-пустыня...**

Ключевое слово, как видим, — это лексическая единица, разные значения которой одновременно реализуются в тексте, при этом в нем обязательно актуализируются и ее деривационные (словообразовательные) и ассоциативные связи.

Итак, ключевые слова выражают в тексте не только содержательную, но и содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую информацию. В тексте «Солнца мертвых» ключевые слова образуют ряд «опорных» знаков оценочного характера, преобразующих бытовую план повествования и служащих ключом к метафорическому плану произведения. Изображаемый Шмелевым мир — мир смерти и жесточайшего насилия, приближающийся в результате к «древней пещерной» жизни, распадающийся в «пустоту» и «камень», при этом признаки умирания, пустоты и «каменности» распространяются и на души людей. Неминуемость Божьего суда связана в тексте с ключевым образом — символом Солнца.

Ключевые слова в тексте «Солнца мертвых» выделены повторами разных типов: лексическими, синонимическими, морфемными, синтаксическими. Ключевые слова в «эпопее» Шмелева в ряде случаев выделяются автором и графически. Они последовательно занимают сильные позиции текста (заглавие

произведения, названия отдельных глав, их начало или конец). Разные способы выделения ключевых слов в тексте в их взаимодействии концентрируют внимание читателя на его сквозных образах и знаках, важных для понимания произведения.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какие слова называются ключевыми?
2. Какими признаками обладают ключевые слова?
3. Имеют ли фиксированную позицию ключевые слова?
4. Каково их количество в тексте?
5. Какие комплексы образуют ключевые слова?
6. В какие семантические оппозиции вступают ключевые слова в произведении И.Шмелева «Солнце мертвых», какими способами они выделяются в тексте?

### **Лекция 8. Заглавие художественного текста**

**Аннотация:** Лекция посвящена рассмотрению заглавия как важного для выражения авторской позиции компонента текста.

**Ключевые слова:** заглавие, сильная позиция текста, авторские интенции, категория.

#### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

#### **Источники информации:**

1. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С.167 – 184.

#### **Глоссарий**

**Сильная позиция текста** – фрагмент текста, наиболее сильно в идейно-эмоциональном плане воздействующий на читателя.

**Сквозной образ** – образ, проходящий через все произведение.

**Субъект речи** – лицо, которому принадлежит высказывание, говорящий или пишущий.

**Интенция** – намерение, цель, замысел.

**Адресат текста** – читатель.

**Тема** – часть высказывания с известной читателю информацией.

**Рема** – часть высказывания с новой для читателя информацией.

**Категория** – признак, свойственный всем текстам.

**Проспекция** – прогнозирование, «забегание вперед».

**Ретроспекция** – обращение к прошлому.

**Вопросы для изучения:**

1. Заглавие и его функции.
2. Авторские интенции в заглавии.
3. Связь заглавия с текстовыми категориями.
4. Структурные типы заглавий.

### **Заглавие и его функции**

Одним из важнейших компонентов текста является его заглавие. Находясь вне основной части текста, оно занимает абсолютно **сильную** позицию в нем. Это первый знак произведения, с которого начинается знакомство с текстом. Заглавие активизирует восприятие читателя и направляет его внимание к тому, что будет изложено далее.

Заглавие в конденсированной форме выражает основную тему текста, определяет его важнейшую сюжетную линию или указывает на его главный конфликт. Таковы, например, заглавия повестей и романов И. С. Тургенева «Первая любовь», «Отцы и дети», «Новь».

Заглавие может называть главного героя произведения («Евгений Онегин», «Обломов», «Анна Каренина», «Иванов») или выделять сквозной

образ текста. Так, в повести А. Платонова «Котлован» именно слово *котлован* служит формой ключевого образа, организующего весь текст: в котловане люди затеяли «посадить... «общепролетарское здание, куда войдут на вечное справедливое поселение трудящиеся всей земли». «Здание» будущего оказывается утопией, пожирающей строителей. В финале повести с образом котлована прямо связаны мотивы смерти и «адской пропасти»: *...все бедные и средние мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в **пропасти** котлована*». Котлован становится символом губительной утопии, отчуждающей человека от природы и «живой жизни». Обобщающий смысл этого заглавия раскрывается в тексте постепенно, при этом семантика слова «котлован» расширяется и обогащается.

Заглавие текста может указывать на время и место действия и тем самым участвовать в создании художественного времени и пространства произведения («Полтава» А.С. Пушкина, «После бала» Л.Н. Толстого, «В овраге» А.П. Чехова, «Ущелье» И.А. Бунина, «Петербург» А. Белого, «Улица св. Николая» Б. Зайцева, «Осенью» В.М. Шукшина).

Заглавие произведения может содержать прямое определение его жанра или косвенно указывать на него, вызывая у читателя ассоциации с конкретным литературным родом или жанром: «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Заглавие может быть связано с субъектно-речевой организацией произведения. Оно в этом случае выделяет или план повествования, или план персонажа. Так, заглавия текстов могут включать отдельные слова или развернутые реплики персонажей и выражать их оценки. Такой прием характерен, например, для рассказов В.М. Шукшина («Срезал», «Крепкий мужик», «Мой зять украл машину дров», «Забуксовал», «Миль пардон, мадам» и др.). При этом оценка, выраженная в заглавии, может не совпадать с авторской позицией. В рассказе В.М. Шукшина «Чудик», например, «странности» героя, вызывающие непонимание окружающих, с точки зрения автора, свидетельствуют о незаурядности героя, богатстве его фантазии,



поэтическом взгляде на мир, стремлении в любой ситуации преодолеть власть стандарта и безликость.

Заглавие непосредственно обращено к адресату текста. Не случайно некоторые заглавия произведений представляют собой вопросительные или побудительные предложения: «Кто виноват?» А.И. Герцена, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, «За что?» Л.Н. Толстого, «Живи и помни» В. Распутина.

### **Авторские интенции**

Заглавие художественного произведения реализует различные интенции.

1. Оно соотносит сам текст с его художественным миром: главными героями, временем действия, основными пространственными координатами и др.: «Гусев» А.П. Чехова, «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого, «Весна в Фиальте» В.В. Набокова, «Юность» Б.К. Зайцева.

2. Заглавие выражает авторское видение изображаемых ситуаций, событий и пр., реализует его замысел как целостность («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Обыкновенная история» И.А. Гончарова). Заглавие художественного текста как **первая интерпретация** произведения, причем интерпретация, предлагаемая самим автором.

3. Заглавие устанавливает контакт с адресатом текста и предполагает его творческое сопереживание и оценку.

В первом случае заглавие произведения чаще всего представляет собой имя персонажа, номинацию события или его обстоятельств (времени, места). Во втором – заглавие обычно оценочно. В третьем – заглавие показывает его **адресованность** воспринимающему сознанию; такое имя проблематизирует произведение, оно ищет адекватной читательской интерпретации («Некуда» Н.Л.Лескова, «Дар» В.В. Набокова).

Между заглавием и текстом существуют особые отношения: открывая произведение, заглавие требует обязательного возвращения к нему после прочтения всего текста, основной смысл названия всегда выводится из сопоставления с уже прочитанным полностью произведением.

Заглавие находится с текстом в своеобразных тема-рематических отношениях. Первоначально название является темой художественного сообщения. Текст же по отношению к названию всегда находится на втором месте и чаще всего является ремой. По мере чтения художественного текста заглавная конструкция вбирает в себя содержание всего художественного произведения. Заглавие, пройдя через текст, становится ремой целого художественного произведения. Функция **номинации** (присвоения имени) текста постепенно трансформируется в функцию **предикации** (присвоения признака) текста.

Обратимся к заглавию одного из рассказов Б. К. Зайцева «Атлантида» (1927). Произведение во многом автобиографично: в нем повествуется о последнем годе учебы будущего писателя в Калужском реальном училище и любовно изображается быт старой Калуги. Слово *Атлантида* в тексте при этом ни разу не используется – оно употреблено только как его первый рамочный знак; в финале же рассказа – в последнем предложении текста, т.е. в его сильной позиции, – появляется обобщающая метафора, коррелирующая с заглавием: *Сквозь возбуждение, волнение, впереди была жизнь, через нее идти, она готовила и радости, и скорби. Сзади же Воскресенская и Александра Карловна, и колесо, и Капа, и театр, и улицы со впервые озарившим их видением — все погружалось в глубину легких морей.* Текст, таким образом, характеризуется своеобразной кольцевой композицией: заглавие как смысловая доминанта произведения соотносится с его финальной метафорой, уподобляющей прошлое уходящему в глубину вод миру. Заглавие «Атлантида» в результате приобретает характер ремы и по отношению к тексту выполняет функцию предикации: признак, им выделяемый, распространяется на всё изображаемое. Описанные в нем ситуации и реалии сопоставляются с затопленной великой цивилизацией. «В глубину морей» уходят не только годы юности героя, но и тихая Калуга с ее патриархальным бытом, и старая Россия, память о которой хранит повествователь: *Так вот течет, проходит все: часы, любовь, весна, малая жизнь малых людей... Россия, вновь, всегда Россия!*

Организуя читательское восприятие, заглавие создает **эффект ожидания**. Показательно, например, отношение ряда критиков 70-х годов XIX в. к повести И.С. Тургенева «Вешние воды»: «Судя по ее заглавию "Вешние воды", иные предполагали, что г. Тургенев затронул опять все еще не вполне решенный и разъясненный вопрос о молодом поколении. Думали, что названием "Вешние воды" г. Тургенев хотел обозначить разлив юных сил, еще не улегшихся в берега...» Заглавие повести могло вызвать эффект «обманутого ожидания», однако уже следующий за ним эпиграф:

*Веселые годы, Счастливые дни – Как вешние воды Промчались они!* – уточняет смысл названия и направляет восприятие адресата текста. По мере же знакомства с повестью в заглавии актуализируются не только смыслы, выраженные в ней, но и смыслы, связанные с разворачиванием образов текста, например: «первая любовь», «пылкость чувств».

### **Заглавие и текстовые категории**

Заглавие художественного произведения актуализирует практически все текстовые категории. Так, категория **информативности** проявляется в отмеченной уже номинативной функции заглавия, которое называет текст и соответственно содержит информацию о его теме, героях, времени действия и др. Категория **завершенности** находит свое выражение в ограничительной функции заголовка, который отделяет один завершенный текст от другого». Категория **модальности** проявляется в способности заглавия выражать разные типы оценок и передавать субъективное отношение к изображаемому в произведении. Так, в рассказе И.Бунина «Ворон» троп, вынесенный в позицию заглавия, **оценочен**. В персонаже, называемом вороном, подчеркивается «темное», мрачное начало, а оценка повествователя (для рассказа характерно повествование от первого лица) совпадает с авторской. Заглавие текста может выступать и как актуализатор его **связности**. В том же рассказе «Ворон» слово-символ, вынесенное в заглавие, неоднократно повторяется в тексте, при этом сквозной образ варьируется, повтор связан с обратимостью тропов. Сравнение

сменяется метафорой, метафора – метафорическим эпитетом, эпитет – метаморфозой.

Заглавие теснейшим образом связано с текстовыми категориями **проспекции** и **ретроспекции**. Оно направляет читательское внимание, «предсказывает» возможное развитие темы (сюжета): так, для читателя, знакомого с традиционной символикой образа ворона, заглавие рассказа Бунина уже содержит смыслы 'темный', 'мрачный', 'зловещий'. Возвращение же адресата текста к заглавию после прочтения произведения обуславливает связь названия с категорией ретроспекции. Обогащенное новыми смыслами, заглавие в аспекте ретроспекции воспринимается как обобщающий знак-«рема», первичная интерпретация текста взаимодействует уже с читательской интерпретацией целостного произведения с учетом всех его связей. Так, в контексте целого заглавия «Ворон» символизирует не только «темное», мрачное начало, разлучающее героев, но и беспощадный рок.

Выбор удачного заглавия – результат напряженной творческой работы автора, в процессе которой названия текста могут меняться. Так, Ф.М. Достоевский в ходе работы над романом «Преступление и наказание» отказался от первоначального названия «Пьяненькие», выбрав заглавие, более ярко отражающее философскую проблематику произведения. Заглавию романа-эпопеи «Война и мир» предшествовали отвергнутые затем Л.Н.Толстым названия «Три поры», «С 1805 по 1814 год», «Война», «Все хорошо, что хорошо кончается».

Заглавия произведений исторически изменчивы. Для истории литературы характерен переход от многословных, часто двойных заглавий, содержащих пояснения-«подсказки» для читателя, к кратким, емким по смыслу заглавиям, требующим особой активности в восприятии текста, ср., например, заглавия произведений XVIII–начала XIX в. и XIX–XX вв.: «Российский Вертер, полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М.С., молодого чувствительного человека, несчастным образом самопроизвольно прекратившего свою жизнь» – роман «Дар» В.Набокова.

### Структурные типы заглавий

В литературе XIX–XX вв. заглавия в **структурном** отношении разнообразны. Они обычно выражаются:

1) одним словом, преимущественно именем существительным в именительном падеже или других падежных формах: «Левша» Н.С. Лескова, «Игрок» Ф.М. Достоевского, «Деревня» И.А. Бунина, «На пеньках» И.С. Шмелева и др.; реже встречаются слова других частей речи: «Мы» Е. Замятина, «Никогда» З. Гиппиус;

2) сочинительным сочетанием слов: «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Мать и Катя» Б.Зайцева, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова;

3) подчинительным словосочетанием: «Кавказский пленник» Л.Н. Толстого, «Господин из Сан-Франциско» И.А. Бунина, «Няня из Москвы» И.С. Шмелева и др.;

4) предложением: «Правда – хорошо, а счастье – лучше» А.Н. Островского, «Яблони цветут» З. Гиппиус, «Сильные идут дальше» В.М. Шукшина, «Я догоню вас на небесах» Р. Погодина.

Поскольку заглавие призвано оказать эмоциональное воздействие, в названии текста могут использоваться выразительные возможности языковых средств разных уровней. Так, многие заглавия представляют собой тропы, включают звуковые повторы, новообразования, необычные грамматические формы («Итанесиэс», «Страна нетов» С.Кржижановского).

Заглавие текста, как правило, многозначно. Слово, вынесенное в позицию заглавия, как уже отмечалось, по мере развертывания текста постепенно расширяет объем своего значения. Обратимся к заглавию поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». Это ключевое словосочетание приобретает в тексте произведения не одно, а три значения.

1.«Мертвые души» — клишированное выражение официально-делового, бюрократического стиля, обозначающее умерших крепостных крестьян.

2. «Мертвые души» — метафорическое обозначение «небокоптител» — людей, живущих пошлой, суетной, бездуховной жизнью, само существование которых уже становится небытием.

3. «Мертвые души» — оксюморон: если слово «душа» обозначает неуничтожимое бессмертное ядро личности, то его сочетание со словом «мертвая» алогично. В то же время этот оксюморон определяет противопоставление и диалектическую связь в художественном мире поэмы двух основных начал: живого (высокого, светлого, одухотворенного) и мертвого.

Однако заглавие не только «собирает» различные значения слов, рассеянных в тексте, но и отсылает к другим произведениям и устанавливает связи с ними. Так, многие заглавия являются цитатными («Как хороши, как свежи были розы» И.С. Тургенева, «Лето Господне» И.С. Шмелева, «Уже написан Вертер» В.П. Катаева и др.) или включают в свой состав имя персонажа другого произведения, тем самым открывая диалог с ним («Степной король Лир» И.С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова и др.).

В значении заглавия всегда сочетаются **конкретность** и **обобщенность**. Конкретность его основана на обязательной связи заглавия с определенной ситуацией, представленной в тексте, обобщающая сила заглавия — на постоянном обогащении его значениями всех элементов текста как единого целого. Заглавие, прикрепленное к конкретному герою или к конкретной ситуации, по мере развертывания текста приобретает обобщающий характер и часто становится знаком типичного. Это свойство заглавия особенно ярко проявляется в тех случаях, когда заглавием произведения служит имя собственное. Многие фамилии и имена в этом случае становятся поистине говорящими (например, такое заглавие, как «Обломов»).

Таким образом, важнейшими свойствами заглавия являются его многозначность, динамичность, связь со всем содержанием текста, взаимодействие в нем конкретности и обобщенности.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какую позицию в тексте занимает заглавие?
2. Что выражает заглавие? На что оно указывает?
3. Какие интенции реализует заглавие?
4. Почему заглавие называют актуализатором текстовых категорий?
5. Назовите структурные типы заглавий.
6. Какие средства выразительности используются в заглавиях?

### **Лекция 9. Имя собственное в художественном тексте**

**Аннотация:** Лекция посвящена рассмотрению имен собственных в тексте произведения как одному из средств выражения авторской позиции.

**Ключевые слова:** имя собственное, ономастическое пространство текста, антропоним.

#### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

#### **Источники информации:**

1. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 195–205.

#### **Глоссарий**

**Авторская модальность** – это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его точки зрения, ценностных ориентаций, сформулированных ради сообщения их читателю.

**Антропоним** – имя, фамилия или прозвище героя произведения.

**Ономастическое пространство текста** – совокупность имен собственных в тексте произведения (антропонимов, топонимов и др.).

**Аллюзия** – художественный прием: сознательный авторский намек на общеизвестный литературный или исторический факт, а также известное художественное произведение.

**Время биографическое** – время жизнеописания, понимаемого как история индивидуальной жизни человека.

**Время циклическое** – повторяемость, круговорот однотипных событий и действий, возврат к началу, движение по кругу в цепи событий, лет, эпох.

**Вопросы для изучения:**

1. Функции имен собственных в тексте.
2. Ономастическое пространство текста.
3. Семантическое преобразование имени собственного.
4. Система имен собственных в произведении.

**Функции имен собственных в тексте**

«Входя в художественный текст семантически недостаточным, имя собственное выходит из него семантически обогащенным и выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс определенных ассоциативных значений» (В.В.Виноградов).

1. Имя собственное указывает на социальный статус персонажа, его национальную принадлежность и обладает определенным историко-культурным ореолом («Хаджи-Мурат» Л.Н.Толстого).

2. В выборе того или иного имени персонажа, в учете его этимологии всегда проявляется авторская модальность (ср., например, имена героинь романа И.А. Гончарова «Обрыв» – Вера и Марфинька).

3. Имена персонажей могут предопределять формы их поведения в тексте (так, имя Масловой в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» – Катюша > Катерина («вечно чистая») – предсказывает возрождение души героини).

4. Характер употребления антропонима в тексте отражает определенную точку зрения (повествователя или другого персонажа) и служит ее сигналом, а смена имени героя обычно связана с развитием сюжета.



5. В тексте могут актуализироваться символические смыслы антропонима и отдельных компонентов имени или фамилии (так, в контексте целого оказывается значимым первый компонент фамилии Карамазовы (тюркское *кара* — «черный»): в романе Ф.М. Достоевского он ассоциативно указывает на темные страсти в душах героев.

### **Ономастическое пространство текста**

Имена собственные в их взаимодействии образуют **ономастическое пространство текста**, анализ которого позволяет выявить связи и отношения, существующие между разными персонажами произведения в их динамике. В ономастическом (антропонимическом) пространстве текста имена персонажей сближаются или, напротив, вступают в оппозиции. Например, в уже упоминавшейся драме «Маскарад» имена князя Звездича и баронессы Штраль обнаруживают сходство внутренней формы (звезда — *Strahl* — «луч») и сближаются на основе общего семантического компонента «свет», кроме того, они противопоставляются другим именам как «чужие с точки зрения языка».

### **Семантическое преобразование имени собственного**

Имя собственное в структуре текста, с одной стороны, устойчиво, с другой, — повторяясь, семантически преобразуется, обогащаясь на всем пространстве текста «приращениями смысла» (В.В.Виноградов). Семантически осложненное имя собственное участвует в создании не только связности, но и **смысловой многомерности** художественного текста. Имя персонажа выступает как одна из **ключевых единиц** художественного текста, как важнейший знак, который, наряду с заглавием, актуализируется по мере прочтения произведения. Это особенно ярко проявляется в тех случаях, когда оно занимает позицию заглавия и тем самым привлекает внимание читателя к называемому им персонажу, особо выделяет его в художественном мире произведения («Евгений Онегин», «Нечкина Незванова», «Анна Каренина», «Рудин», «Иванов» и др.).

Для понимания текста важно учитывать этимологию имени собственного, его форму, соотнесенность с другими именами, аллюзийность (например,

рассказ И.С. Тургенева «Степной король Лир» или рассказ И.А. Бунина «Антигона»), место имени в номинационном ряду персонажа как системе всех его номинаций, наконец, связь его с образными характеристиками героя, а также со сквозными образами текста в целом. Рассмотрение имен собственных в тексте служит часто ключом к его интерпретации.

### **Система имен собственных в произведении**

В тексте романа И.Гончарова «Обломов» противопоставляются две группы имен собственных: 1) широко распространенные имена и фамилии со стертой внутренней формой, представляющие собой, по определению самого автора, только «глухое отзвучие», ср.: *Его многие называли Иваном Ивановичем, другие — Иваном Васильевичем, третьи — Иваном Михайловичем. Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев...* и 2) «значащие» имена и фамилии, мотивированность которых обнажается в тексте: так, фамилия *Махов* соотносится с фразеологизмом «махнуть на все рукой» и сближается с глаголом «подмахнуть»; фамилия *Затертый* мотивируется глаголом «затереть» в значении «замять дело», а фамилия *Вытягушин* — глаголом «вытягивать» в значении «обирать». «Говорящие» фамилии чиновников, таким образом, непосредственно характеризуют их деятельность. В эту же группу входит фамилия *Тарантьев*, которая мотивируется диалектным глаголом «тарантить» («говорить бойко, резво, скоро, торопливо, тараторить; ср. обл. *таранта* — «бойкий и резкий говорун»). Промежуточную группу между «значащими» и «незначащими» именами собственными составляют в тексте имена и фамилии со стертой внутренней формой, но вызывающие определенные устойчивые ассоциации у читателей романа: фамилия *Мухояров*, например, сближается со словом «мухрыга» («плут», «продувной обманщик»); фамилия журналиста *Пенкина*, во-первых, ассоциируется с выражением «снимать пенки», во-вторых, с фразеологизмом «с пеной у рта» и актуализирует образ пены с присущими ему признаками поверхностности и пустого брожения.

В романе «Обломов» антропонимы объединяются в **систему**. Периферию ее составляют «значащие» имена, которые носят, как правило, второстепенные персонажи, в центре ее, в ядре – имена главных героев, для которых характерна множественность смыслов.

Фамилия главного героя романа, вынесенная в **сильную позицию** текста – **заглавие**, неоднократно привлекала внимание исследователей.

Слово *Обломов* обнаруживает множественность смыслов, им воплощаемых: 1) оно может мотивироваться глаголом *обломать* (и в прямом, и в переносном значении – «заставить кого-либо вести себя определенным образом, подчинив его волю»);

2) существительными *облом* («все, что не цело, что обломано») и *обломок*; ср. толкования, приведенные в словаре В.И. Даля и МАС: *обломок* — «обломленная кругом вещь» (В.И. Даль); *обломок* — 1) отбитый или отломившийся кусок чего-либо; 2) перен.: остаток чего-либо прежде существовавшего, исчезнувшего (МАС);

3) возможна также связь слов *облом* и *Обломов* на основе оценочного значения, присущего первому слову как диалектизму, — «неповоротливый человек».

Отмеченные направления мотивации выделяют такие смысловые компоненты, как «статика», «отсутствие воли», «связь с прошлым» и подчеркивают разрушение целостности. Кроме того, возможна связь фамилии *Обломов* с прилагательным *облый* («круглый»): имя собственное и это слово сближаются на основе явного звукового сходства. В этом случае фамилия героя интерпретируется как образование, совмещающее семантику слов *облый* и *ломать*: круг, символизирующий отсутствие развития, статичность, неизменность порядка, представляется разорванным, частично «сломанным».

В контекстах, содержащих образную характеристику героя, регулярно повторяются образы сна, камня, «потухания», остановки роста, ветхости и одновременно детскости, ср.: (Обломов)... *радовался, что лежит он,*

*беззаботен, как новорожденный младенец; Я дряблый, ветхий, изношенный кафтан; Ему грустно и больно стало за свою неразвитость, остановку в росте нравственных сил, за тяжесть, мешающую всему; С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что уже гасну; Он... заснул крепким, как камень, сном.* В тексте, таким образом, регулярно подчеркивается раннее «погасание» сил духа и отсутствие целостности в характере героя.

Множественность мотивации фамилии *Обломов* связана, как видим, с разными смыслами, реализующимися в отмеченных контекстах: это прежде всего недовольство, проявляющаяся в «облеме» возможного, но нереализованного жизненного пути (*Он ни на шаг не подвинулся ни на каком поприще*), отсутствие целостности, наконец, круг, отображающий особенности биографического времени героя и повторение «одного и того же, что бывало у дедов и отцов» (см. описание Обломовки). «Сонное царство» Обломовки графически можно изобразить в виде замкнутого круга.

Связь Обломова с циклическим временем, основной моделью которого является круг, принадлежность его к миру «вялой жизни и отсутствия движения», где «жизнь... тянется непрерывной однообразной тканью», подчеркиваются повтором, объединяющим имя и отчество героя, – *Илья Ильич* Обломов. Имя и отчество отражают сквозной для романа образ времени. «Потухание» героя делает основным ритмом его существования периодичность повторений, при этом биографическое время оказывается обратимым, и в доме Пшеницыной Илья Ильич Обломов вновь возвращается в мир детства – мир Обломовки: конец жизни повторяет ее начало (как в символе круга), ср.: И видится ему большая темная, освещенная сальной свечкой гостиная в родительском доме, сидящая за круглым столом покойная мать и ее гости... Настоящее и прошлое слились и перемешались».

В финале романа в фамилии героя особенно выделяется, как мы видим, смысл «круг», в то же время значимыми оказываются и смыслы, связанные с глаголом *ломать (обломать)*: в «забытом уголке», чуждом движения, борьбы и

жизни, Обломов останавливает время, преодолевает его, однако обретенный «идеал» покоя «обламывает крылья» его души, погружает его в сон, ср.: *У тебя были крылья, да ты отвязал их; Зарыт, задавлен он (ум) всякой дрянью и заснул в праздности.* Индивидуальное существование героя, «обломавшего» течение линейного времени и вернувшегося во время циклическое, оказывается «гробом», «могилой» личности, см. авторские метафоры и сравнения: *...Он тихо и постепенно укладывается в простой и широкий гроб... своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отворотясь от жизни, копают себе могилу.*

В то же время имя героя – Илья – указывает не только на «вечное повторение». Оно выявляет фольклорно-мифологический план романа. Это имя, соединяя Обломова с миром его предков, сближает его образ и с образом былинного богатыря Ильи Муромца, подвиги которого после чудесного исцеления сменили немощь героя и его тридцатилетнее «сидение» в избе, а также с образом Ильи-пророка. Имя Обломова несет в себе указание и на длительную статику («неподвижный» покой), и на возможность ее преодоления, обретения спасительного «огня». Эта возможность остается нереализованной в судьбе героя: *В жизни моей ведь никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного, огня... Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится, а лучшего я ничего не знал...*

Антипод Обломова – **Андрей Иванович Штольц**. Контрастными оказываются в тексте и их имена и фамилии. Противопоставление это, однако, носит особый характер: в оппозицию вступают не сами имена собственные, а порождаемые ими смыслы, причем смыслы, непосредственно выражаемые именем и фамилией Штольца, сопоставляются со смыслами, только ассоциативно связываемыми с образом Обломова. «Детскости», «недовоploщенности», «округлости» Обломова противопоставляется «мужественность» Штольца (Андрей – в пер. с др.-греч. — «мужественный, храбрый» – «муж, мужчина»); с кротостью, мягкостью, «природным золотом»

сердца главного героя сопоставляется гордость (от нем. *stolz*— «гордый») деятельного человека и рационалиста.

Немецкая же фамилия героя, противопоставляемая русской фамилии Обломов, вводит в текст романа оппозицию двух миров: «своего» (русского, патриархального) и «чужого». Одновременно для художественного пространства романа оказывается значимым и сопоставление двух топонимов – названий деревень Обломова и Штольца: *Обломовка* и *Верхлево*. «Обломку Эдема», Обломовке, связанной с образом круга и соответственно господством статики, в тексте противостоит Верхлево. В этом названии угадываются возможные мотивирующие слова: *верх* как знак вертикали и *верхлявый* («подвижный», т.е. нарушающий неподвижность, однообразие замкнутого существования).

Особое место в системе образов романа занимает Ольга Ильинская (после замужества – Штольц). Ее внутренняя связь с Обломовым подчеркивается повтором его имени в структуре фамилии героини. «В идеальном, замысленном судьбой варианте Ольга была предназначена Илье Ильичу ("Я знаю, ты мне послан Богом"). Но непреодолимость обстоятельств развела их. Изменение же фамилии Ольги (Ильинская > Штольц) отражает и развитие сюжета романа, и развитие характера героини. Интересно, что в текстовом поле этого персонажа регулярно повторяются слова с семой «гордость», причем именно в этом поле (по сравнению с характеристиками других героев) они доминируют, ср.: *Ходила Ольга с наклоненной немного вперед головой, так стройно, благородно покоившейся на тонкой, гордой шее; Она смотрела на него со спокойной гордостью; ...перед ним (Обломовым)... оскорбленная богиня гордости и гнева; ...И ему (Штольцу) долго, почти всю жизнь, предстояла... немалая забота поддерживать на одной высоте свое достоинство мужчины в глазах самолюбивой, гордой Ольги...*

Повтор слов с семой «гордость» сближает характеристики Ольги и Штольца, см., например: *Он... страдал без робкой покорности, а больше с досадой, с гордостью; (Штольц) был целомудренно-горд; (Он) был внутренне*

*горд... всякий раз, когда ему случалось заметить кривизну на своем пути. В то же время «гордость» Ольги противопоставляется «кротости», «мягкости» Обломова, его «голубиной нежности». Показательно, что слово *гордость* появляется в описаниях Обломова только один раз, причем в связи с пробудившейся в герое любовью к Ольге, и служит своеобразным рефлексом ее текстового поля: *Гордость заиграла в нем, засияла жизнь, ее волшебная даль...**

Таким образом, Ольга и соотносит, и противопоставляет разные миры героев романа. Устойчивые ассоциации вызывает у читателей романа и само ее имя. Ольга носит имя первой русской святой (Ольга > нем. Helge — предположительно 'находящийся под покровительством божества', 'вещий'). Ольга... крепко стоит на земле. По своей цельности Ольга безостаточна и по своему прямолинейна... Раз направившись волею к известной цели, Ольга вся без остатка и без оглядки уйдет в достижение этой цели, не щадя ни окружающего и окружающих, ни себя самое...

Ольге Ильинской в романе противопоставлена Агафья Матвеевна Пшеницына. Контрастны портреты героинь. Если в характеристиках Ольги доминируют слова *мысль* и *гордый* (*гордость*), то в описаниях Агафьи Матвеевны регулярно повторяются слова *простодушие*, *доброта*, *застенчивость*, *любовь*.

Различный характер носят и интертекстуальные связи, сближающие героинь с литературными или мифологическими персонажами, упоминающимися в произведении: Ольга — Корделия, «Пигмалион»; Агафья Матвеевна — Милитриса Кирбитьевна. Героини противопоставлены и посредством образных средств. Сравнения, используемые для образной характеристики Агафьи Матвеевны, носят подчеркнуто бытовой (часто сниженный) характер, ср.: — *Не знаю, как и благодарить вас, — говорил Обломов, глядя на нее с таким же удовольствием, с каким утром смотрел на горячую ватрушку; — Вот, Бог даст, доживем до Пасхи, так поцелуемся, —*

*сказала она, не удивляясь, не слушаясь, не робея, а стоя прямо и неподвижно, как лошадь, на которую надевают хомут.*

Фамилия героини при первом ее восприятии — *Пшеницына* — также прежде всего обнаруживает бытовое, природное, земное начало; в имени же ее — *Агафья* — актуализируется в контексте целого его внутренняя форма «добро» (от др.-греч. «хорошая», «добрая»). Имя *Агафья* вызывает также ассоциации с древнегреческим словом *agape*, обозначающим особый род деятельной и самоотверженной любви. В то же время в этом имени, видимо, «отозвался и мифологический мотив (Агафий — святой, защищающий людей от извержения Этны, то есть огня, ада)». В тексте романа этот мотив «защиты от пламени» находит отражение в развернутом авторском сравнении: *Никаких понуканий, никаких требований не предъявляет Агафья Матвеевна. И у него (Обломова) не рождается никаких самолюбивых желаний, позывов, стремлений на подвиги...; Его как будто невидимая рука посадила, как драгоценное растение, в тень от жара, под кров от дождя, и ухаживает за ним, лелеет.*

Таким образом, в имени героини актуализируется ряд значимых для интерпретации текста смыслов: она добрая хозяйка (это слово регулярно повторяется в ее номинационном ряду), самоотверженно любящая женщина, защитница от обжигающего пламени героя, жизнь которого — «потухание». Не случайно и отчество героини (Матвеевна): во-первых, оно повторяет отчество матери И.А. Гончарова, во-вторых, этимология имени Матвей (Матфей) — «дар божий» — вновь выделяет мифологический подтекст романа: Агафья Матвеевна послана Обломову, анти-Фаусту с его «робкой, ленивой душой», как дар, как воплощение его мечты о покое, о продолжении «обломовского существования», о «безмятежной тишине»: *Сам Обломов был полным и естественным отражением и выражением того покоя, довольства и безмятежной тишины. Вглядываясь, вдумываясь в свой быт и все более в нем обживаясь, он, наконец, решил, что ему некуда больше идти, нечего искать, что идеал его жизни осуществился.* Именно Агафья Матвеевна, ставшая в финале романа Обломовой, сравниваемая в тексте то с деятельной, «хорошо



устроенной» машиной, то с маятником, определяет возможность *идеально покойной стороны человеческого бытия*. В ее новой фамилии вновь актуализируется сквозной для текста образ круга.

Преображение Агафьи Матвеевны определяет еще один смысл ее фамилии. «Пшеница» в христианской символике — знак возрождения. Дух самого Обломова не смог воскреснуть, но возродилась душа Агафьи Матвеевны, ставшей матерью сына Ильи Ильича.

Андрей Обломов, воспитывающийся в доме Штольца и носящий его имя, в финале романа связан с планом будущего: объединение имен двух противопоставленных друг другу героев служит знаком возможного синтеза лучших начал обоих персонажей и представляемых ими «философий». Таким образом, имя собственное выступает и как знак, выделяющий план проспекции в художественном тексте: Илью Ильича Обломова сменяет Андрей Ильич Обломов.

Итак, имена собственные играют важную роль в структуре текста и образной системе рассмотренного романа. Они определяют особенности характеров героев и отражают сюжетные линии произведения, устанавливают связи между разными образами. Имена собственные связаны с пространственно-временной организацией текста. Они «обнажают» скрытые смыслы, важные для интерпретации текста; служат ключом к его подтексту и выделяют разные его планы (мифологический, философский, бытовой и др.), подчеркивая их взаимодействие.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какие функции выполняет имя собственное в тексте произведения?
2. Как называется пространство, которое образуют имена собственные?
3. Чем обогащается имя собственное на протяжении всего текста?
4. Что важно учитывать в имени собственном для понимания произведения?
5. На какие две части разделяется система антропонимов в романе И.А.Гончарова «Обломов»?

## **Лекция 10. Ремарки в тексте драмы**

**Аннотация:** В лекции рассматриваются функциональные признаки ремарок в тексте драматического произведения как одного из средств выражения авторской позиции.

**Ключевые слова:** ремарка, типы ремарок, финальная ремарка, полифункциональность.

### **Методические рекомендации по изучению темы.**

Необходимо изучить лекционный материал с определениями основных понятий. После этого следует ответить на контрольные вопросы, выполнить задания, представленные в теме, оформить ответы отдельным файлом и отправить на проверку преподавателю.

### **Источники информации:**

1. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 206 – 222.

### **Глоссарий**

**«Настоящее сценическое» время** – комментирующее настоящее в сценических ремарках, служащих для актёров инструкцией о действиях, выполняемых ими по ходу пьесы.

**Локальный** – местный.

**Стандартизированность** – стереотипность.

**Экспозиционная ремарка** – ремарка, предваряющая первое действие.

**Экспрессивный синтаксис** – совокупность синтаксических структур, имеющих эмоциональную направленность и служащих средством усиления изобразительности, выразительности, образности речи.

### **Вопросы для изучения:**

1. Определение ремарки.
2. Нормы построения ремарок в драматургии 18–19 вв.
3. Функции ремарок.

#### 4. Изменение характера ремарок с развитием драматургии.

##### **Определение ремарки**

**Ремарки** (сценические указания) – особый тип композиционно-стилистических единиц, включенных в текст драматического произведения и наряду с монологами и репликами персонажей способствующих созданию его целостности. Основная функция ремарок — выражение интенций автора. Одновременно это средство передачи авторского голоса служит способом непосредственного воздействия на режиссера, актеров и читателя драмы.

##### **Нормы построения ремарок в драматургии XVIII–XIX вв.**

Основные типы ремарок сложились в русской драматургии XVIII– начала XIX в. В этот же период определились и их ведущие функциональные признаки, позволяющие определить достаточно жесткие нормы в построении ремарок. Перечислим нормы, характерные для драматических произведений XVIII–XIX вв.:

1. Ремарки непосредственно выражают позицию «всеведущего» автора и коммуникативные намерения драматурга. Авторское сознание при этом максимально объективировано. Не употребляются формы 1-го и 2-го лица.

2. Время ремарки совпадает со временем сценической реализации явления (сцены) драмы (или его чтения). Несмотря на то, что ремарка может по длительности соотноситься с действием целой картины или акта, доминирующим для нее временем является настоящее, так называемое «настоящее сценическое».

3. Локальное значение ремарки обусловлено характером сценического пространства и им ограничено.

4. Ремарка представляет собой констатирующий текст. В ней соответственно не используются ни вопросительные, ни побудительные предложения. Ремарки избегают оценочных средств, средств выражения неопределенности и тропов, они нейтральны в стилистическом отношении.

5. Для ремарок характерна стандартизированность построения и высокая степень повторяемости в них определенных речевых средств (см., например, использование глаголов речи или глаголов движения *входит, уходит*).

### **Функции ремарок**

Ремарки в драме достаточно разнообразны по функции. Они моделируют художественное время и пространство произведения, указывают:

- на место или время действия: *Царские палаты* (А.С. Пушкин. Борис Годунов);
- на действия героев или их интенции: *Катя выходит* (И.С. Тургенев. Месяц в деревне);
- на особенности поведения или психологического состояния персонажей в момент действия (интроспективные ремарки): *Гаев сильно смущен* (А.П. Чехов. Вишневый сад);
- на невербальную коммуникацию: *...показывая кулак* («Борис Годунов»);
- на модуляции голоса героя (*тихо, громко, с дрожью в голосе* и др.);
- на адресата реплики: *Герцог (сыну)* (А.С. Пушкин. Скупой рыцарь);
- на реплики в сторону, связанные с саморефлексией персонажа, принятием им решения и т.п.: *Дон Гуан (про себя)* (А.С. Пушкин. Каменный гость).

Ремарки, наконец, устанавливают связь между текстом драмы и воображаемым или воссоздаваемым миром прошлого, в этом случае они служат средством создания исторического колорита: *Молодых кормят жареным петухом, потом осыпают хмелем — и ведут в спальню* (А.С. Пушкин. Русалка).

### **Изменение характера ремарок с развитием драматургии**

Уже в русской драматургии первой половины XIX в. ремарки утрачивают чисто служебный характер. Несмотря на предельный лаконизм ремарок Пушкина, они характеризуются новыми тенденциями, ставшими определяющими в последующей драматургии. В драматических произведениях Пушкина ремарки окончательно становятся системой, в которой один элемент обуславливает другой и соотносится при этом с компонентами текста в целом.

Так, в «маленькой трагедии» «Скупой рыцарь» (сцена II) динамические ремарки образуют определенную последовательность, детализируя действия героя: *Смотрит на свое золото. Хочет отпереть сундук. Отпирает сундук. Всыпает деньги. Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.* При этом каждая из ремарок развивает один из мотивов монолога барона и текстуально перекликается с ним, ср.:

Я каждый раз, когда хочу сундук

Мой отпереть, впадаю в жар и трепет...

*(Отпирает сундук.)*

Зажгу свечу пред каждым сундуком,

И все их отопру...

*(Зажигает свечи*

*и отпирает сундуки)*

Ремарки Пушкина не содержат ни тропов, ни средств выражения авторской оценки, однако в его драматических произведениях ремарка впервые утрачивает «безличностность», нейтральность и стереотипность. Слова, в нее входящие, как и другие языковые средства, получают в тексте образные приращения; ремарка становится формой воплощения художественного образа, значимого для построения всего текста или его фрагмента. Так, в драме «Русалка» (сцена «Днепр, ночь») монолог князя «Знакомые, печальные места!...» прерывается авторской ремаркой: *Идет к деревьям, листья сыплются,* — и завершается ремаркой: *Входит старик, в лохмотьях и полунагой.* Осыпающиеся листья в первой ремарке — конкретная предметная деталь, связанная с изображаемой ситуацией, и одновременно образ, символизирующий беспощадную власть времени и утраченное прошлое. Образ этот получает дальнейшее развитие в тексте и дополняется образной параллелью «прошлое — пепел»:

Что это значит? Листья,

Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом

Посыпались, как пепел, на меня.

Ремарка, обогащенная образными приращениями, оказывается во многом аналогичной слову в лирическом тексте и подчиняется закономерностям его употребления. В то же время в силу своей особой позиции в произведении экспозиционная номинативная ремарка, участвующая в варьировании образов, предполагает обязательное возвращение к ней, она требует постепенного раскрытия своего значения по мере чтения сцены (действия) и последовательно наращивает свой смысл. Ремарка приобретает многозначность и выступает как один из членов образной системы текста. В ремарке вариация образа всегда свернута, однако подобное ее использование превращает ремарку из чисто служебного элемента драматического текста в компонент динамической системы образов. Новаторство А.С. Пушкина в этой сфере существенно обогатило функции ремарок и расширило их выразительные возможности. Впервые в русской драматургии ремарки приобретают двунаправленность: они направлены не только на актеров, зрителя (читателя), но и на сам текст.

Значимым для драмы является и количество ремарок, сопровождающих монологи и реплики персонажей. Так, в трагедии «Борис Годунов» наибольшее число ремарок связано с образом Самозванца, в то время как монологи и реплики Бориса Годунова оформляются минимальным их количеством. Ремарки, вводящие реплики Самозванца или указывающие на его действия, разнообразны по их лексическому наполнению, выделяют различных адресатов речи или отмечают факт самоадресации, подчеркивают быструю смену эмоций героя. Такая концентрация ремарок, вводящих или сопровождающих речь Самозванца, показывает, что для раскрытия внутреннего мира именно этого персонажа драмы требуется «голос» автора. Драматический текст в этом случае сближается с текстом эпическим. Соотношение динамических ремарок в одном и том же тексте может служить средством скрытого противопоставления образов персонажей. Так, большое количество ремарок, характеризующих поведение Лауры в «маленькой трагедии» «Каменный гость», контрастирует с их единичностью в сценах, где действует Дона Анна.

Превращение сценических указаний в **систему** ремарок в драмах Пушкина проявилось и в заметном расширении в его пьесах «зоны молчания». «На фоне сплошного говорения героев драмы их молчание воспринимается в качестве весьма действенного художественного средства». Ремарки Пушкина фиксируют переход речи в «тишину размышления», или отказ от речи вообще, определяющий контраст молчания и развернутых диалогов. Дальнейшее расширение «зон молчания» в драматическом тексте характерно для пьес конца XIX–начала XX в., прежде всего для пьес А.П. Чехова.

Особенно важны в драматургии Пушкина финальные ремарки произведения, занимающие **сильную позицию** в тексте. Они не только определяют развязку драмы, но и непосредственно участвуют в развитии ее ключевых мотивов и образов. Таковы знаменитая финальная ремарка в трагедии «Борис Годунов» (*Народ безмолвствует*) и заключительная ремарка «маленькой трагедии» «Пир во время чумы» (*Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость*). Таким образом, уже в драматургии Пушкина ремарка перестает быть нейтральным сценическим указанием, выполняющим чисто служебную функцию. Она постепенно превращается в конструктивный элемент драматического текста.

В русской реалистической драме XIX в. нормы построения и функционирования ремарок в целом строго соблюдаются, в то же время последовательно усиливаются их связи с основным текстом, их значимость для развертывания ведущих мотивов произведения и раскрытия его идейно-эстетического содержания. Ремарки окончательно приобретают системный характер, на них распространяются общие законы построения художественного текста.

Так, в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» последняя ремарка (*Немая сцена*) – важнейший компонент структуры произведения, трансформирующий динамику сценического действия в статику и развивающий мотив «окаменения». Она представляет собой развернутый контекст, все предложения которого объединены семантическими повторами. На их основе в ремарке

развертываются семантические ряды «окаменение», «изумление», «предположительность» и «совместность», взаимодействующие друг с другом.

Сценическое указание, как и основной текст драмы, характеризуется, таким образом, семантической композицией. Ремарка трансформируется в описание, при этом она, с одной стороны, тяготеет к лирическому тексту (для нее характерны концентрация образов, высокая степень повторяемости языковых единиц, элементы ритма), с другой — к тексту собственно прозаическому, для которого особенно значимо установление пространственно-временных отношений в рамках данной ситуации. Возникает минитекст, выражающий символические смыслы и отражающий представленную уже у Пушкина тенденцию и к лиризации, и к эпизации драмы.

Эволюция ремарок ярко проявилась в драматургии А.П. Чехова. «Ремарка в чеховском театре оказывается полифункциональной: она указывает на несовпадение произнесенного и произнесенного слова; она знак того, что значение произносящихся слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создает знаменитое "подводное течение».

В драматургии XX в. ремарки все более ярко и последовательно выражают субъективное авторское отношение к изображаемому. Увеличивается объем ремарок, в них последовательно используются оценочные средства, средства выражения субъективной модальности, индивидуально-авторские тропы. Нарушение сложившихся норм построения ремарок в драматургии XX в. приводит к тому, что они трансформируются в описательные или повествовательные контексты разных типов.

Показателен в этом плане портрет генерала Хлудова в драме М.А. Булгакова «Бег», представленный в ремарке к «Сну второму». Это большой по объему описательный контекст, для которого характерна концентрация повторов образных средств и средств экспрессивного синтаксиса, при этом портретное описание носит и явно аллюзивный характер: *Человек этот лицом бел, как кость, волосы у него черные, причесаны на вечный неразрушимый офицерский пробор. Хлудов курнос, как Павел, брит, как актер, кажется*



*моложе всех окружающих, но глаза у него старые. На нем солдатская шинель, подпоясан он ремнем... не то по-бабьи, не то как помещики подвязывали шлафрок.*

Ремарка отражает авторский голос «за кадром»: *Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает самому себе вопросы и любит сам же на них отвечать. Когда хочет изобразить улыбку, скалится. Он возбуждает страх. Он болен — Роман Валерьянович.*

Итак, ремарки постепенно приобретают многофункциональный характер. Они содержат указания для режиссера (и актеров) и составляют механизм сцепления между текстом и сценой. В то же время они выступают как органический компонент художественного текста и с течением времени активно участвуют в развертывании его образов и установлении межтекстовых связей произведения, в выражении авторской точки зрения.

#### **Вопросы для самоконтроля**

1. Каковы нормы построения ремарок в драматических произведениях 18–19 вв.?
2. Назовите функции ремарок.
3. Как меняются ремарки в драматургии А.С. Пушкина?
4. Что представляет собой финальная ремарка в пьесе Н.Гоголя «Ревизор»?
5. Каковы ремарки в драме М.Булгакова «Бег»?
6. Каков характер ремарки в современной драме?

## **Информационные источники**

### **Основная литература:**

1. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 445 с.
2. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 520 с.
3. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2003. – 210 с.
4. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
5. Шанский Н.М., Махмутов Ш.А. Филологический анализ художественного текста. – СПб : Специальная литература, 1999. – 319 с.

### **Дополнительная литература:**

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Белова Н.А. Филологический анализ художественного текста: реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе: Учебно-методическое пособие. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – 205 с.
4. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М.: Высш.шк., 1980. – 360 с.
5. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. – М.: Высш. шк., 1991. – 445 с.
6. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: КомКнига, 2006. – 140 с.

7. Горшков А.И. Русская стилистика: Учеб. пособие. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 367с.
8. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 328 с.
9. Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ текста: Практикум. – М.: Просвещение, 2011. – 408 с.
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1970. – 576 с.
11. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Искусство, 2000. – 248 с.
12. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, интертекст в мире текстов. – М.: КомКнига, 2000. – 282 с.
13. Шевченко Н.В. Основы лингвистики текста: Учеб. пособие. – М.: «Приор-издат», 2003. – 160 с.

#### **Словари:**

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: КомКнига, 2005. – 576 с.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000. – 556 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н.Ярцевой. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – 685 с.
4. Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
5. Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А.П.Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1981–1988.
6. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н.Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 696 с.

#### **Интернет-ресурсы:**

<http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-002.htm#i50>

<http://lib4all.ru/base/B3571/B3571Content.php>

<http://linguistics-online.narod.ru/index/0-335>

<http://cheloveknauka.com/sistema-povestvovatelnyh-tochek-zreniya-v-romane-m-a-bulgakova-master-i-margarita-i-yazykovye-sposoby-ih-vyrazheniya>

<https://www.imobilco.ru/librusec/free>

[http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika)

[http://efremov.professorjournal.ru/c/document\\_library/get\\_file?p\\_1\\_id=23938&folderId=70748&name=DLFE-10803.pdf](http://efremov.professorjournal.ru/c/document_library/get_file?p_1_id=23938&folderId=70748&name=DLFE-10803.pdf)

[http://www.rae.ru/fs/?action=content&op=show\\_article&article\\_id=9999554](http://www.rae.ru/fs/?action=content&op=show_article&article_id=9999554)

<http://www.ruthenia.ru>

<http://www.dslib.net/russkij-jazyk/rol-kljuchevyh-slov-v-semanticheskoy-strukture-hudozhestvennogo-teksta-na-materiale.html>

[http://xliby.ru/literaturovedenie/filologicheskii\\_analiz\\_teksta\\_uchebnoe\\_posobie/p7.php](http://xliby.ru/literaturovedenie/filologicheskii_analiz_teksta_uchebnoe_posobie/p7.php)

<http://window.edu.ru/library/pdf2txt/970/58970/28873>

## Глоссарий

**Автология** – употребление в поэтическом произведении слов и выражений в их прямом, непосредственном значении.

**Авторская модальность** – выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его точки зрения, ценностных ориентаций, сформулированных ради сообщения их читателю.

**Адресат текста** – читатель.

**Аллюзия** – намек посредством упоминания общеизвестного реального факта, исторического события, литературного произведения или какого-либо эпизода из него.

**Антропоним** – имя, фамилия или прозвище персонажа произведения.

**Ассоциативные семы** – семы, связанные с устойчивыми коллективными смыслами ("тупость" у осла, "грязный" у свиньи).

**Бытийные** предложения – утверждающие существование объектов в мире или его фрагменте.

**Внутренняя речь** – речь про себя, для себя.

**Выраженность** текста – экспликация смысла текста посредством знаков естественного языка

**Гипертекст** – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов.

**Жанр** – тип произведения, обладающий своими характерными чертами и разделяющийся на подтипы.

**Завершенность текста** – 1) психолингвистическое свойство целого текста по отношению к названию (заголовку), соотносимое с исчерпывающим выражением замысла автора; это функция замысла, положенного в основу произведения и развертываемого в процессе коммуникации; 2) в лингвистике текста – это грамматическая категория, вариативно реализующаяся в текстах разных функциональных стилей через соотношение содержания текста и его заголовка (названия).

**Имя собственное** – слово или словосочетание, предназначенное для называния конкретного, вполне определённого предмета или явления, выделяющее этот предмет или явление из ряда однотипных предметов или явлений.

**Интенции** – намерения, цели, замысел.

**Интерпретация** – истолкование текстов, смыслополагающая и смысλοςчитывающая операции.

**Интертекст** – основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам.

**Информативность текста** – 1) психолингвистическое свойство (категория) текста, соотносимое с его способностью участвовать в коммуникации в зависимости от социальных, психологических, научно-

теоретических, общекультурных, возрастных и других особенностей коммуникантов; 2) в лингвистике текста это основная категория текста, включающая различную по своему прагматическому назначению информацию: а) содержательно-фактуальную, б) содержательно-концептуальную, в) содержательно-подтекстовую.

**Категория текста** – один из взаимосвязанных существенных признаков текста, представляющий собой отражение определенной части общетекстового смысла различными языковыми, речевыми и собственно текстовыми (композитивными) средствами.

**Композиция** – совокупность приемов, использованных автором для «устроения» своего произведения, приемов, создающих общий рисунок этого последнего, распорядок отдельных его частей, переходов между ними и т. п.

**Контрапункт** – параллельное развитие словесных рядов в произведениях с заданными межтекстовыми отношениями.

**Концепт** – это единица коллективного сознания, которая отражает предмет реального или идеального мира и хранится в национальной памяти носителей языка в вербализованной форме. Концепт выражается словами, фразеологическими единицами и др. Для передачи конкретного концепта, который связан с устойчивым чувственным образом, достаточно значения отдельного слова, активизирующего данный образ ("дорога", "свадьба", "справедливость").

**Концептуальный уровень** текста – знания автора о мире, индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, передаваемый в тексте

**Концепция** – определенный способ понимания, трактовки каких-либо явлений, система взглядов на явления в мире, природе, обществе.

**Локальный** – местный.

**Межтекстовый импульс** – прием, в результате которого какой-то текст дает автору импульс к написанию собственного произведения.

**Металогия** – употребление в поэтическом произведении слов и выражений в их переносном значении, образном или фигуральном.

**Метатекст** – процесс соотношения основного текста с собственными претекстами (приставка «мета-» значит «о», т. е. текст о тексте), произведения, в рамках которых предметом для читателя становятся, во-первых, фикциональная (условная) реальность персонажей, во-вторых, процесс ее создания, и является категорией современного литературоведения, лингвистики, семиотики, культурологии.

**Модальность текста** – семантическая категория, выражающая отношение говорящего к содержанию его высказывания, целевую установку речи, отношение содержания высказывания к действительности.

**Нарратив** – текст, в котором рассказывается о людях и происходящих с ними событиях в той последовательности, которая устанавливается говорящим.

**Нарратор** – в художественной литературе: тот, от лица которого ведется повествование; рассказчик, повествователь.

**Необратимость** – свойство времени, означающее однонаправленное изменение от прошлого к настоящему.

**Образ** – субъективная представленность предметов окружающего мира, обусловленная как чувственно воспринимаемыми признаками, так и гипотетическими конструктами.

**Образ автора** – 1) одно из проявлений глобальной категории субъектности, выражающей творческое, созидательное начало в разных видах деятельности, включая речевую; 2) основная категория текстообразования, наряду с образом адресата формирующая лингвистические и экстралингвистические факторы текстообразования; 3) художественная категория, формирующая единство всех элементов многоуровневой структуры литературного произведения; 4) образ творца, создателя художественного текста, возникающий в сознании читателя в результате его познавательной деятельности.

**Образность** – 1) форма осознания действительности с позиций какого-то эстетического идеала. 2) использование слов в переносном значении, с измененной семантикой.

**Образные средства** – лингвистические и экстралингвистические средства создания образности текста.

**Одномерность** – линейная последовательность событий, генетически связанных между собой.

**Ономастическое пространство** текста – совокупность имен собственных в тексте произведения (антропонимы, топонимы и др.).

**Оппозиция** – противопоставление единиц одного уровня, например, значений слов.

**Отграниченность текста** – в самом общем виде можно понимать как отграниченность каждого конкретного текста от всех других конкретных текстов.

**Парадигматические связи** – (греч. paradeigma – пример, образец), связи в группах слов, объединяемых общностью некоторых существенных признаков (антонимы, синонимические ряды, тематические группы, части речи и др.).

**Параллелизм** – повтор элементов одного языкового уровня.

**Парафраз** – пересказ, изложение текста своими словами.

**Перцептивная точка зрения** – точка зрения (повествователя или героя), через которую воспринимаются события.

**Повествование** – рассказ о действиях и событиях. В эпическом роде литературы повествование – основная часть произведения (включает авторские рассуждения, описания различных предметов, мест, людей, несобственно-прямую речь героев), практически весь текст, кроме прямой речи героев.

**Повествователь** – лицо, от имени которого ведётся рассказ о людях и событиях в эпических и лиро-эпических произведениях.

**Повествовательная точка зрения** – сегмент текста, актуализирующий одновременно пространственный, темпоральный, речевой и модальный уровни текста.



**Повествовательный голос** – языковые средства представления персонажей и событий в повествовательном тексте.

**Прецедентный текст (претекст)** – текст, являющийся элементом культурной памяти народа и регулярно используемый в других текстах.

**Проспекция** – прогнозирование, "забегание вперед".

**Рема** – часть высказывания с новой для читателя информацией.

**Реминисценция** – отголосок в литературном произведении другого произведения, который может быть результатом невольного заимствования или сознательного приема.

**Ретроспекция** – обращение к прошлому.

**Сегментация** – членение высказывания на отрезки (сегменты).

**Сема** – компонент смысла слова, его лексического значения. Например, лексическое значение слова *школьник* – ученик школы. Семой является компонент этого значения – *школа*.

**Сильная позиция текста** – фрагмент текста, наиболее сильно в идейно-эмоциональном плане воздействующий на читателя.

**Синтагматические связи** – (греч. Syntagma – соединенное), связи, проявляющиеся в закономерностях сочетания слов друг с другом. Они обнаруживаются при соединении слов, то есть в определенных лексических сочетаниях, в тексте.

**Сквозной образ** – образ, проходящий через все произведение.

**Словообразовательные связи** – связи между однокоренными словами, мотивированными друг другом при их образовании, между производной и производящей основами.

**Содержательно-концептуальная информация** – индивидуально-авторское понимание создателем текста отношений между явлениями, событиями, индивидуумами, описанных языковыми средствами.

**Сравнение** – прием концовки, при котором финальная часть сравнивается с текстом всего произведения.

**Стандартизированность** – стереотипность.

**Структура повествования** – совокупность речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками.

**Структурность текста** – внутренняя организация всех элементов текста.

**Субъект речи** – лицо, которому принадлежит высказывание, говорящий или пишущий.

**Темпоральная структура** – совокупность всех временных планов повествования и отношений между ними.

**Художественный текст** – разновидность общего понятия «текст», замещающая в современной эстетике и искусствознании понятие «художественное произведение».

**Художественное время** – это последовательность в описании событий, субъективно воспринимаемых.

**Художественное пространство** – индивидуальная модель мира данного автора, выражение его пространственных представлений.

**Экспозиционная ремарка** – ремарка, предваряющая первое действие.

**Экспрессивный синтаксис** – совокупность синтаксических структур, имеющих эмоциональную направленность и служащих средством усиления изобразительности, выразительности, образности речи.

### **Вопросы к экзамену**

1. Текст и его свойства.
2. Основные аспекты и направления изучения текста.
3. Методы и приемы анализа художественного текста.
4. Соотношение литературного языка и языка художественной литературы.
5. Текст в системе языковых уровней.
6. Типы информации.
7. Концептуальное пространство художественного текста.
8. Художественное время и средства его создания.
9. Художественное пространство и текстовые способы его воплощения.
10. Образ автора, образ рассказчика, образ повествователя.

11. Структурная организация художественного текста.
12. Интертекстуальность, диалогичность.
13. Индивидуальный стиль писателя.
14. Интерпретация художественного произведения.
15. Изобразительно-выразительные средства в художественном тексте.
16. Особенности употребления слова в художественной речи.
17. Особенности употребления фразеологизмов в художественной речи.
18. Внутренняя речь, несобственно-прямая речь, косвенная речь.
19. Типы образов в художественных текстах.
20. Композиция художественного текста.
21. Семантическая композиция.
22. Семантический повтор и его функции.
23. Ключевые слова в тексте.
24. Заглавие текста.
25. Имена собственные в тексте.
26. Ремарки в драматическом произведении.
27. Изменения ремарок с развитием драматургии.
28. Целостность и связность как конструктивные признаки текста.
29. Текст прозаический, стихотворный, драматический.
30. Текст художественный и нехудожественный.